

# لغة الشعر النسوي العربي المعاصر:

نازك الملائكة، وسعاد الصباح،

ونبيلة الخطيب، نماذج

فاطمة حسين العفيف





# لغة الشعر النسوي العربي المعاصر:

"نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب"، نماذج

فاطمة حسين العفيف



طبع بدعم من وزارة الثقافة

2011

الكتاب

الشعر النسوي العربي المعاصر: "تأذك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب" نماذج

تأليف

فاطمة حسين العفيف

الطبعة

الأولى، 2011

عدد الصفحات: 316

القياس: 24×17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2011/6/2335)

جميع الحقوق محفوظة

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة

عن رأي الجهة الداعمة

الناشر

عالم المكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 - 27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 - 27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: [almalkotob@yahoo.com](mailto:almalkotob@yahoo.com)

[almalkotob@hotmail.com](mailto:almalkotob@hotmail.com)

[www.almalkotob.com](http://www.almalkotob.com)

الفرع الثاني

جدارا للمكتب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- المبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتبة بيروت

روضة الفخير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



## الإهداء

إلى تيجان بلورية نقية ، لها أنحني ، وبها أرفع رأسي...  
أمي وأبي

إلى كنوز أدّخرها للسنين ، وإلى أطواق من ياسمين...  
إخوتي وأخواتي

إلى أهل فضل ، وأولي عزم:  
سعادة الأستاذ الدكتور عزمي الصالحي  
والدكتور عبد الرحيم مراشدة..  
من قبسهما هُديتُ ملامحَ طريقي

إلى كل النفوس الخيرة..  
وكل الأيادي الحانية ،  
التركتُ بصماتها في أعماق روعي الحاملة..  
... أهدي كل حرف نقشته أنا ملي

فاطمة..





## فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
5	الإهداء
7	فهرس الموضوعات
11	المقدمة
15	إضاءة... إشكاليات مصطلحات البحث الرئيسية
19	الفصل الأول
21	المرأة، إبداعها، وثقتها، وتقدمها
22	أولاً: المرأة والأدب
26	- تعريف مصطلح الأدب النسوي
29	- بعض الآراء حول تحقق وجود أدب نسوي
40	- مقومات الأدب النسوي، وتباين المواقف منها
44	ثانياً: المرأة واللغة
52	- التحيز اللغوي للرجل.. البقاء للأقوى
58	- هل تمتلك المرأة لغة مختلفة؟
64	- بعض وجوه خطاب المرأة في القرآن الكريم
65	ثالثاً: النقد النسوي
71	- إفادة النقد النسوي من المناهج النقدية
73	الفصل الثاني
77	الاتجاهات الموضوعية في الشعر النسوي
83	أولاً: اللون
95	ثانياً: علاقة المرأة بذاتها، وبالأخر
97	- الضمير اللغوي

الصفحة	الموضوع
110	- وقفة مع الذات
112	- علاقة الشاعرة بالآخرين
116	ثالثاً: المشاعر:
116	- الحزن
131	- الحب
147	رابعاً: تأثير المرأة بعوامل الزمان والمكان:
147	- الزمن، والتعلق بالماضي
156	- الذكريات
163	- التعلق بالمكان
167	خامساً: موضوعات أخرى:
167	- الأمومة
177	- لوازم المرأة وخصائصها واهتماماتها
186	- قضية المرأة، والتمرد على النظرة الدونية إليها
201	سادساً: موضوعات أخرى:
201	- الموقف من الطبيعة والوجود
204	- الأسرار والغموض والصمت
207	- الظلام والنور
210	- الحياة والموت
214	- الحكمة
	الفصل الثالث
217	ملاحق اثنتان في اللغة والصورة والأساليب
219	أولاً: من حيث الصور الفنية
219	- طبيعة الصور والأخيلة

الصفحة	الموضوع
239	- الصور الصوتية
250	- تراسل الحواس
259	ثانيًا: أساليب الخطاب الشعري
270	ثالثًا: طبيعة التراكيب
270	- إنشائية وخبرية
284	- اسمية وفعلية
289	- طول الجمل وقصرها
294	رابعًا: المعجم النسوي
307	الغائمة
311	المصادر والمراجع



## المقدمة

"بما أنني امرأة، فليس لي بلد. وبما أنني امرأة، فأنا لا أريد أن يكون لي بلد. وبما أنني امرأة، فبلدي هو العالم أجمع"

فرجينيا وولف.

"أما أعمالي الإبداعية، فتحمل بصمتي كأمراة.. وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة".

لطيفة الزيات.

تجاوز وولف بكلمتها، كل الحدود، وتحفظ بأنوثتها التي تشترك فيها - ولا بد - مع كل إناث العالم. أما الزيات، فتخصص بعض ما قالته وولف، لكنها تحفظ بالرابط المشترك: رابط الأنوثة (جنس المبدعة).

لعل هاتين المقولتين تُبْهَئَانِ عن دافعي، الذي كان وراء اختيار هذا الموضوع، وإخضاعه للمحاكمة والمناقشة والدروس والتقييد، في وسط المشهد الأدبي الراهن، الذي أثبتت المرأة حضورها فيه، وأوجدت لنفسها مكانا لا يُستهان به، ولا يمكن التفاضل عنه أو تجاهزه.

ومحاولة تتبع الأدب أو الشعر النسوي، ليست بظاهرة حديثة المولد، فقد وصلنا بعض من دواوين الشواعر القديمة، كديوان الحنساء، وديوان ليلى الأختلية، فضلا عما حفظته لنا مصادر الأدب والتراث العربي، مما كان مقتصرًا على أدب النساء وأشعارهن، على نحو ما نلحظه في أشعار النساء للمريزاني، وبلغات النساء لابن طيفور، وما في الجامع الشعرية من شعر للنساء.

وإذا كانت بعض الدراسات، أو قسم منها قد أثارت موضوعة ذكورية اللغة، وبنّت على ذلك حكم تفوق الرجل في الكتابة والإبداع، وانصرف المرأة إلى الحكيم وقصورها عن ولوج عالم الإبداع الأدبي وتأخرها في دخوله إلا مؤخرًا، وتحلفها عن التجلي فيه، فإن ذلك لن يكون مما يُعنى به البحث، إلا بمقدار ما يفرضه السياق من مقاربة، وإلا حين تتوافر في هذه الدعاوى الرؤى العلمية والموضوعية؛ إذ ليس من وكد هذا البحث الدخول في محاكاة المفاضلة بين شعر الرجل وشعر الأنثى، ولا أيهما أرجح عقلًا، وأعمق فكرًا، وأدخل من الآخر في عالم الكتابة، فذلك مما لا يعني البحث، ولا يغني الدرس الأدبي. ومن ثم، فإن عناية البحث مستنصب على تلمّس الخصائص الفنية والموضوعية في شعر المرأة، هذه الخصائص التي تمنح شعرها الفريدة، التي تميزه من شعر الرجل، فتضيف إلى الشعر بعامة مزايا نوعية، تغنيه، وتكسبه عمقا.

وقد تمت معالجة الموضوع، في هذا الكتاب، بتقسيمه على ثلاثة فصول، تضمن الفصل الأول، الجانب النظري منه، أما المادة التطبيقية على النصوص الشعرية المختارة، فقد عُي بها الفصلان الثاني والثالث. وقد طُرحت الموضوعات على النحو الآتي:

عالم الفصل الأول ثلاثة محاور، وهي: المرأة والأدب، والمرأة واللغة، والنقد النسوي. وكل هذه الجوانب تصب في محور اهتمام الدراسة التي تعنى بموقف المرأة في الحراك الشعري.

أما الفصلان: الثاني، والثالث، فاهتما بالجانب التطبيقي، الذي يشكل الشطر الأهم في الدراسة (وهو غير منفصل عن الجانب النظري، بل هو متداخل معه، ومتوظف فيه)، وتم فيه اختيار نماذج شعرية للشواصر الثلاث، اللواتي حدد العنوان أسماءهن، وهن: نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونيلة الخطيب. والوقوف على ما انتظم أساليهن (من منطلق أنوثتهن) من خصائص، أو ما قد تختص به كل واحدة منهن من أساليب، تعبر عن خصوصيتها ونفسها وأنوثتها في الوقت نفسه. وبناء على ملاحظات الباحثة، تم التوصل إلى

توصيف، يغلب عليه أن يكون سمات عامة لشعر المرأة. ونجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسة  
ستختار من شعرهن، ما يدخل في نطاق الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وأمثلة عديدة جدا  
من نصوص سعاد الصباح الشرية.

وتأمل الباحثة أن تكون دراستها أضافت ما يمكن أن يستحق النظر إليه على أنه  
مساهمة جادة في الدراسات الأدبية، وإن انطوت على ملامح التلمس للطريق، بما فيها من  
هفوات وضعف، لا تنكرها، وإنما تظل تبحث عن الصواب، الذي إن ادّعاه أحد يوما، فقد  
تلقفته متاهة الجهل، وقبل طريقه أبدا...

وبالله المستعان..





## إضاءة...

### إشكاليات مصطلحات البحث الرئيسية

ينبغي ضبط المصطلحات أولاً، لتكون دلالاتها واضحة، بعيدة عن اللبس والإشكال. وقد وردت المصطلحات الرئيسية في البحث، وبخاصة (نسائية، ونسوية، وأنثوية)، عملة بمعان ودلالات مختلفة ومتباينة عند الباحثين. وقد اختارت الباحثة، من مجموع المصطلحات ذات الدلالات والمعاني المختلفة، ما ارتأت أنه الأقرب إلى الصحة، وحاولت أن تثقيد بهذا الاختيار طوال الكتاب.

في مسرد مصطلحات عناني، تُعرف الحركة النسائية feminism، كما حددتها تورييل موي، بثلاثة مصطلحات أساسية: الحركة النسائية feminism، باعتبارها موقفاً سياسياً، والأنثوية femaleness وهي مسألة بيولوجية، والنسائية femininity أو النسوية، وهي مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة<sup>(1)</sup>. ويبدو هنا أن الفرق واضح في دلالاتها، لكن ثمة مشكلة في كلمتي نسائي، ونسوي، اللتين تستعملان كثيراً على سبيل الترادف التام؛ كما عند عناني، لكن قد تختلف دلالة كل منهما في سياقات أخرى، ولا يحتملها آخرون الدلالة نفسها، والمشكلة، أولاً وأخيراً، ترجع إلى ترجمة المصطلحات الوافدة من الغرب - ومن أية لغة كانت -، فهذه القضية غالباً ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات، فنقرأ المصطلح في كتاب بدلالة مغايرة لما هي عليه في كتاب آخر. والغريب أن نجد الباحث

(1) عمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر (لوغمان)، مصر، 1997، ص30 (من المعجم).

نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة، فيستعمل (النسائي، والنسوي، والأنثوي) في السياق نفسه<sup>(١)</sup>.

وهناك من النقاد، ومن الكاتبات بخاصة، من يعتمد إلى ترجيح إطلاق مصطلح 'النسوي' على كتابات النساء، أما الأنثوي فيحتمل إعطاء النقد القديم، الذي واكب بدايات الأدب النسوي، إذ اشترط في أدب المرأة أن يماثلها، ويتطابق مع صورتها، وسلوكها، وكل ما يتنظره المجتمع منها في الواقع<sup>(٢)</sup>. لما يحمل من إعطاءات بيولوجية.

تم تعريف الكتابة الأنثوية *écriture feminine* بأنها نوع معين من الكتابة النقدية النسائية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات... والعنصر الذي يميز هذا الشكل من النقد النسوي هو الاعتقاد بأن هناك مجالاً لإنتاج النصوص، يمكن أن يسمى أنثوياً، ولكنه مستر تحت سطح الخطاب المذكر، ولا يظهر إلا من آن لآخر، في صورة انشطار في اللغة المذكرة. وثمة افتراض آخر بأن المرأة تُعطى هوية معينة، في إطار البنيات الذكورية للغة والسلطة، وأنها يجب أن تسعى للتصدي لهذه الهوية المفروضة<sup>(٣)</sup>. كما أنها تسمى 'كتابة الجسد'<sup>(٤)</sup>.

ويمكن تعريف الأنثوي بأنه الهامشي<sup>(٥)</sup>، وبمعبر كريستينا الكورا *chora*، أي المتخيل الذي يضبط على النظام الرمزي بإيقاعه المتناغم، ليثبت وجوده، وليؤدي إلى

(١) تعتمد الباحثة في هذا الكتاب كلمة نسوي ليس لتوفرها على معانٍ مختلفة دون غيرها، ولكن اعتماداً عن أي لبس يمكن أن يقع في الكلام، أو احتمال القصدية في انتقاء لفظة دون غيرها، باستثناء النصوص التي سيتم اجتزاؤها من كلام أصحابها، فهذه ستتم المحافظة على أصلها الذي وردت فيه في مصدرها.

(٢) ينظر نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط 1، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1997، ص 30.

(٣) سارة جاميل (تحرير)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم أنثوي)، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 324، 323.

(٤) سارة جاميل، مرجع سابق، ص 202.

(٥) ينظر شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف: قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 30.

الاختلاف، وليقوم بمخلخلة البنية الرئيسية<sup>(1)</sup>. وهو عند شيرين أبو النجا يظهر في كتابة الرجل والمرأة<sup>(2)</sup>.

ومن تعريفاتها (وبالصيغة العربية نفسها، أي الكتابة الأنثوية)<sup>(3)</sup> أنها الكتابة التي تكتب ما لم يكتب، أي النسائي، الذي كتبه الثقافة الأبوية<sup>(4)</sup>. كما أنها تفتح مجالات خطاب لم يتم ارتيادها، حيث يمكن الإفصاح عن الإرجاء الأنثوي والرغبة<sup>(5)</sup>.

وفي مجال البحث عن إشكالية المصطلح (كتابة / أدب نسوي) من حيث جنس الكاتب، تخضعه رشيدة بنمسعود للتصنيف الجنسي، أي أنه مرادف (لأدب المرأة)<sup>(6)</sup>.

ولكنها قد تشمل الرجل والمرأة كاتبين لها، والرابط هو الموضوع (كتابة عن المرأة)، فالأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبه، بل يعني أن موضوعه نسائي<sup>(7)</sup>.

وفي محاولة لإبعاد اللبس، قام الباحث عبد العالي بوطيب بتخصيص التصنيف، فأضاف كلمتي المؤنثة، والمذكورة لاحقة وصفية، تعقب المصطلح الكتابة النسوية<sup>(8)</sup> كي تتسنى

(1) شيرين أبو النجا، المرجع السابق، ص 30.

(2) ينظر شيرين أبو النجا، المرجع السابق، ص 30.

(3) قد تكون محاولة من المجلس الأعلى للثقافة لمزج المصطلح في ترجمة الكتب الأجنبية؛ إذ إن الكاتبين كليهما من ضمن المشروع القومي للترجمة الذي يقوم به، لكن تعني بها الكتابة التي يكتبها الرجل أو المرأة (عن المرأة) على حد سواء، يظهر ذلك من خلال كتاب جامبل مثلا ص 203. فالمصطلح ذاته يحتمل لها من هاتين الدالتين، ولكن هذه قد تكون سلبية أكثر منها إيجابية....

(4) صوفيا فوكا ورييكا رايت، أقدم لك ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005، ص 62.

(5) نفسه، ص 62.

(6) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 78. من عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية: الذات والجسد، مجلة فصول، العدد 75، شتاء - ربيع 2009.

(7) سعيدة مفرح، الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي، جريدة القدس العربي، السنة السادسة، عدد 1717، الخميس 29 ديسمبر 1994، ص 6. نقلا عن عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص 27.

(8) بحسب تقسيمه لأصناف الكتابة في دراسته (السابقة) ص 26. وهذا التقسيم الرباعي (كتابة المرأة، وكتابة الرجل، والكتابة النسائية المؤنثة، والكتابة النسائية للمذكورة) هذا التقسيم يقوم على أساس جنس الكاتب، وموضوع الكتابة (عن المرأة أم لا).

معرفة جنس الكاتب، وهذا لم يكن من الباحث إلا لمعرفة بأن الكتابة النسائية المؤنثة عامة، والسردية منها على وجه الخصوص، تتميز من نظيرتها (المذكورة) بخصائص فنية عديدة، تشكل في مجموعها أبرز مقوماتها الإبداعية والفكرية<sup>(1)</sup>.

أما كلمة 'نسوي' أو 'نسوية' feminist (ليست الدالة على الحركة السياسية عند بعض النقاد، التي هي المصدر الصناعي، وإنما هنا تعني المصطلح المنسوب إلى 'نسوة' بشكل عام)، فهي مصطلح يشير إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات، التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة<sup>(2)</sup>.

ومهما يكن من أمر، فالمعنى الذي يتصل بالموقف السياسي من المرأة بعامة، سوف يعبر عنه في هذا الكتاب بـ (النسائي). والذي يتصل بالقضايا الثقافية الخاصة بالمرأة، فسوف يعبر عنه بـ (النسوي). أما الذي يخص القضايا البيولوجية، فيعبر عنه بمصطلح (أنثوي).

(1) عبد العالي يوطيب، مرجع سابق، ص 29.

(2) سارة جليل (تحرير)، مرجع سابق، ص 337.

## الفصل الأول

**المرأة: إبداعها، ولغتها، ونقدها**



## الفصل الأول

### المرأة: إبداعها، وفتها، ونقلها

#### أولاً: المرأة والأدب

يقتضي موضوع المرأة والأدب، من الدارس، أن يفرق بين موضوعين يندرجان في السؤال: هل هذا الأدب الذي نتحدث عنه هو ذلك الأدب الذي تكون المرأة موضوعه الذي يتغنى به مُنشئه، أو الأدب الذي تنشئه المرأة في شؤونها وقضاياها؟ ولا شك في أن ما استقر في دراسات أدب المرأة انصب على الموضوع الثاني.

وهنا ينشأ سؤال مهم، في هذا المضمار: هل حققت المرأة وجوداً في الأدب العربي (بمعناه الواسع)، وما مدى صحة ما يُدعى من أنها لم تكن إلا ربة خدر لا تبارحه، ولا تتدخل في ما يخرج عن نطاقه؟

إن الإجابة عن مثل هذا السؤال تحتاج إلى رجوع إلى بعض كتب التراجم المختصة في هذا المجال، التي قد تفيد الدراسة، إذ تشيع كثيراً فكرة أن المرأة ذات وجود سلبي في الأدب، وأن ليس لها من إسهامات، ما يمكن أن يكون ذا بال.

ومن العسير طبعاً أن ادعي هنا أن إسهام المرأة الأدبي يوازي إسهام الرجل فيه، وهذه حقيقة مشهودة في الواقع، لا يمكن التغاضي عنها؛ فالمرأة - لا سيما العربية - ما إن تدخل في مؤسسة الزواج، حتى تعيد حساباتها في الأولويات، ولا تعود حياتها وأوقاتها بالكامل مكيفة لما كانت تطمح إلى الوصول إليه. إلا أن هذا لا يعني أن المرأة - ومنذ القديم - لم تكن قد أسهمت، على نحو أو آخر، في إغناء الأدب والثقافة الإنسانية.

وقد يكون مما يدعم ما نذهب إليه، بلوغ عدد النساء، في ترجمة عمر كحالة لأعلام النساء، نحو 2851 امرأة، في أجزاء الخمسة، وقد رصد في ترجمته لمن ما تآلى له جمع من

أخبار شهيرات النساء أَلَاتِي خَلَدْنَ فِي مَجْتَمَعِي الْعَرَب وَالْإِسْلَام أَثَرًا بَارِزًا فِي الْعِلْم وَالْحَضَارَةِ وَالْأَدَب وَالْفَن، وَالسِّيَاسَةِ وَالْدِّعَاءِ، وَالنَّفْوذِ وَالسُّلْطَانِ، وَالْبِرِّ وَالْإِحْسَانِ، وَالسَّلَامِ وَالصَّلَاحِ وَالزَّهْدِ وَالْوَرَعَ، إلخ...<sup>(1)</sup>.

كما ذُكِرَ فِيهَا الْكَثِيرُ مِنَ الْحَرَائِرِ وَالْجَوَارِي، مِنَ الْعَرَبِيَّاتِ، أَوْ عَنِ انصِهَرْنَ فِي الثَّقَافَةِ الْعَرَبِيَّةِ مِنَ فَارَسِيَّاتٍ وَتُرْكِيَّاتٍ وَرُومِيَّاتٍ. مِنْذُ الْعَصْرِ الْجَاهِلِيِّ، حَتَّى مُتَنَصِّفِ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ تَقْرِيْبًا، فَقَدْ أَشَارَ فِي الْمَقْدَمَةِ الَّتِي كَتَبَهَا بِتَارِيخِ 1959: «وَقَدْ ذُكِرَتْ فِي هَذِهِ الطَّبْعَةِ عِدَدًا مِنْ شَهِيرَاتِ النِّسَاءِ اللَّاتِي عَثَرْتُ عَلَيْهِنَّ بَعْدَ الطَّبْعَةِ الْأُولَى، عَمَّنِ انْتَقَلْنَ إِلَى رَحْمَةِ اللَّهِ حَدِيثًا، وَلِهِنَّ أَثَرٌ بَارِزٌ»<sup>(2)</sup>.

مَا دَامَ وَكَذَلِكَ هُوَ تَقْصِي الْخَصِيصَةِ اللَّغَوِيَّةِ النَّسْوِيَّةِ، فَإِنَّ مَجَالَ ذَلِكَ مُتَوَافِرٌ فِي كُلِّ الْفُنُونِ الَّتِي تُعْنَى بِالْأَدَاءِ اللَّغَوِيِّ، وَهُوَ، وَإِنْ كَانَ يَتَنَا فِي الشَّعْرِ وَالتَّنْثِيرِ الْفَنِيِّ، إِلَّا أَنَّ الْإِبْدَاعَ لَيْسَ مَقْصُورًا عَلَيْهِمَا، وَإِنَّمَا يَتَعَدَّى ذَلِكَ. فَإِذَا مَا احْتَجْنَا إِلَى أَنْ نَمْتَدَّ إِلَى هَذِهِ الْفُنُونِ الَّتِي تَعْتَمِدُ اللَّفْظَ، فَسَيَكُونُ شَفِيعِنَا، أَنَّ الْأَدَبَ وَاسِعٌ، وَغَيْرُ مَقْصُورٍ عَلَى الشَّعْرِ وَالتَّنْثِيرِ، وَإِنْ كُنَّا نَقْصِدُ أَنْ يَكُونَ تَحْرُكُنَا فِي مَضْمَارِ مَا يَعْنِيهِ الْأَدَبُ فِي وَطَنِنَا الْعَرَبِيِّ.

#### - تعريف مصطلح الأدب النسوي:

يُمْكِنُ بَدْءًا تَعْرِيفَ الْأَدَبِ النَّسْوِيِّ، رَغْمَ كَثِيرٍ مِنَ الْمَشْكَلاتِ، الَّتِي تَوَاجَهَ تَحْدِيدُهُ بِأَنَّهُ الْأَدَبُ، الَّذِي يُؤَكِّدُ وَجُودَ إِبْدَاعِ نِسْوِيٍّ إِلَى جَانِبِ إِبْدَاعِ ذَكَوْرِيٍّ، لِكُلِّ مَنَّهُمَا هَوِيَّةٌ وَمَلَاعِمَةٌ خَاصَّةٌ، وَعِلَاقَتُهُ يَجْذُرُ ثَقَافَةَ الْمَبْدَعِ وَمُورُوثَهُ الْاجْتِمَاعِيَّ وَالثَّقَافِيَّ، الَّذِي يَجْسِدُ اَزْدَوَاجِيَّةَ الْمَعَايِرِ، الَّتِي تَحْكُمُ الْجَنْسَيْنِ، وَتَجَارِبُهُمَا الْخَاصَّةَ، كَمَا يَعْكُسُ نَظْرَةُ الْمَرَأَةِ إِلَى ذَاتِهَا،

(1) عَمْرُ رُضَا كَحَالَةَ، أَعْلَامُ النِّسَاءِ فِي عَالَمِي الْعَرَبِ وَالْإِسْلَامِ، ط 5، ج 1، مُؤَسَّسَةُ الرِّسَالَةِ، بَيْرُوتَ، 1984، ص 3 (المقدمة).

(2) عَمْرُ رُضَا كَحَالَةَ، الْمَرْجِعُ السَّابِقُ، ص 4.



وإلى الآخر، ويصف مشاكلها وآلامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية والخارجية، في اصطدامها بالمجتمع<sup>(1)</sup>.

وتعرفه إيجلتون Eaglton (1993) بأنه "ذلك الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي، والخاص في المرأة، بعيداً عن تلك الصورة، التي رسمها لها الأدب، لصور طويلة خلت. أي أن الأدب النسائي هو أدب يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة المرأة الأثوية في معزل عن المفاهيم التقليدية. وهو الأدب الذي يحسّد خبرتها في الحياة"<sup>(2)</sup>.

ومن تعريفاته أيضاً، أنه "ذلك الأدب، الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج ومسؤول لجملة العلاقات، التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعه، ويكون جيد التحديد والتوصيف والتنقيب في هذه العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج، معبراً عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط به، والمشتبك معه في صراع حي متجدد وبالع الحوية"<sup>(3)</sup>.

من دلائل فوضى المصطلح، أن بعض الدارسين يقبل "مصطلح (النسوي) أو (الأثوي)، في وصف أو تصنيف الكتابة النسوية، ويرفضه بعض آخر، ولا يعبأ آخرون بالتصنيف، ويتجنب الكثيرون الخوض فيه، مفضلين مصطلحاً عائم الدلالة، غير محدد، وغير

(1) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، (أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001. دراسة كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، ص 14، 15.

(2) Mary Eaglton, ( 1993 ), Feminist Literary Theory. pp 155, 156. نقلاً عن خصوصية الإبداع

النسوي، دراسة د. إبراهيم خليل: العلاقة باللات: اللات الأثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، ص 119.

(3) نازك الأعرابي، مرجع سابق، ص 24.

ذي معنى، وهو الأدب الإنساني، يريدون به ذلك الأدب، الذي يكتبه الرجال والنساء، سواء بسواء<sup>(1)</sup>.

في الحديث عن تأنيث الخطاب اللغوي الإبداعي، نجد باحثاً، كالفلامي مثلاً، يجعله على تقسيمات أربعة<sup>(2)</sup>:

- شعر ذكوري يكتبه الرجل.
- شعر أنثوي يكتبه النساء.
- شعر ذكوري تنتجه النساء.
- شعر أنثوي ينتجه رجال.

هذا التقسيم ينطبق على الأدب عامة، والشعر خاصة. وهناك من ذكر هذه الأصناف وفصل فيها، بل وفرق بين مفهومي كتابة المرأة، والكتابة النسائية<sup>(3)</sup>، على أساس أن الأولى هي، التي تنتجها المرأة، مهما كان موضوعها. أما الثانية، فهي التي يكون موضوعها المرأة، في أي شأن من شؤونها، بغض النظر عن جنس الكاتب.

ولا شك في أن هذه الدراسة تبحث في ما تنتجه المرأة من شعر، بغض النظر عن الموضوع، لأن الهدف هو الوقوف على سمات شعر المرأة، التي تسهم في إبرازها وجعلها ظواهر تنتظم شعر المرأة، عوامل كثيرة، قد تتصل بها وتنتج عنها، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية محيط بها، ولها مساس بها أيضاً، من منطلق أنوثتها. وفي جميع الأحوال سترصد الدراسة أهم الموضوعات، التي يقع عليها محور اختيارات المرأة في الأغلب، هذا بالإضافة إلى درس العامل اللغوي بحيثاته المختلفة.

يمكن إرجاع أصل الاصطلاح (النسوي) أو (الأنثوي)، إلى أنه نتيجة المخاض الأدبي - النقدي للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية اكتف حضور نسوي في سوق الرواية. فقد سجلت بيلوغرافيا كمبرج للآداب

(1) نازك الأحرابي، مرجع سابق، ص 24، 25.

(2) عبد الله الفلامي، تأنيث القصيدة والقرآن للمخلف، ط1، للركز العربي المغرب، 1999، ص 71، 72.

(3) ينظر: عبد العالي بوطيب: الكتابة النسائية، اللات والجسد، مجلة فصول، دراسة ساجقة، وقد تمت الإشارة سابقاً إلى تصنيفاته.

الإنجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين 1830 1940 نشرن ما يقارب ثلاثمئة رواية<sup>(1)</sup>.

وقد عدت الباحثة كورنيليا الخالد تصنيفات الأدب النسوي، بين ما تكتبه المرأة نفسها وما يكتبه الرجل عن المرأة وقضاياها، من أسباب إشكالية مصطلح (الأدب النسوي)<sup>(2)</sup>.

في الظهور الأول لمصطلح الأدب النسوي، الذي شاع في القرن التاسع عشر، بدأ النقاد بوضع معايير في تحكيم نتائج المرأة، مختلفة عن تلك التي يحكمون بها نتائج الرجل، لذا، كان على الأدبية أن لا تمسّ المحرمات، وأن تظل تدور في الخيال السطحي، وأن تكتب للجمهور ما يريد من المرأة من تسلية: قصص الحب، والمغامرات، والروايات الأخلاقية... وهذا هو المطلوب من المرأة، إن هي أرادت أن تقتحم عالم الكتابة، فلا تخرج عن الدور الاجتماعي المنوط بها. لذا، ظل يُنظر إلى أدب المرأة، ويُتَظر منها أن تكتب أدبا طاهرا، لا يعبر عن الرغبات الجنسية، وأن يبتعد عن صفة الذاتية وأن يعبر عن المجتمع، ويخلو من الانفعالات، وألا يحمل صفة الطموح، التي يكرهها المجتمع للمرأة، وإنما يجب منها القناعة، وأن يتصف بخصائص الأنثى، من دقة الملاحظة والرقّة، والابتعاد عن قوة التفكير واللغة!! والشرط الأهم أن تظل المرأة تمارس الكتابة هاوية، غير ممتحنة لها<sup>(3)</sup>.

فإن كان الأمر كذلك، فكيف إذن ستتج المرأة أدبا خالدا، إن كانت ثمة شروط ومحددات تتحكم في ما ستكتب، وكيف ستصور ذاتها، فالأدب تعبير عن الذات بخيال مجنح، فما هو الشكل المنتظر من الأدب الذي ستتجه؟؟ وهل هي كاتبة أمالي المجتمع، أم أدبية؟ (وهذا خارج عن نطاق الأدب الواقعي، الذي يكتبه الأديب من منظوره هو له، وليس كما

(1) نازك الأعرجي مرجع سابق، ص 25.

(2) ينظر كورنيليا الخالد، مرجع سابق، ص 14.

(3) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 26.

يريد المجتمع، وعلى عليه الواقع أن يكتب)، إذ إنها لا تمتلك - بحسب هذه الشروط - المضامين، ولا حتى اللغة؟! فماذا بقي لها من أدوات إذن؟ هذه كانت البواكير الأولى للحركات النسائية، التي خصصت للأدب النسوي جزءا (لا يُستهان به) من اهتمامها.

في بداية ظهور النظرة إلى الأدب النسوي كيانا قائما، كان الارتكاز، الذي يعتمد عليه النقد في تقويمه، قائما على مطابقة ما تكتبه المرأة، وما تحياه في الواقع (ما تُجبر على أن تحياه)، فإن هي خرجت عما ينبغي لها أن تكون عليه، وُصفت بأنها لا أنثوية، ويتم تجريدها من صفة الأنوثة<sup>(1)</sup>. لقد كان النقاد يقفون موقفا مزدوجا في قراءتهم لكتابة المرأة، فإن ما كان يقلقهم هو أن يحل طموح المرأة محل واجباتها الأساسية، أي أنهم في الواقع كانوا حُماة النظام الاجتماعي، وليسوا - فقط - نقادا ومؤرخي أدب<sup>(2)</sup>.

- بعض الآراء حول تحقق وجود أدب نسوي:

إن المطالع للكتب، التي ترجمت للمرأة قديما، ككتاب كحالة السابق الذكر، وكتب التراث التي خصصها أصحابها لإنتاج المرأة الأدبي، يجد أن ما أوردوا فيها من أمثلة بينة الدلالة على أن هذا الغيظ من الغيظ، الذي أهملته الثقافة، غطى أغراضا شعرية متعددة، مما يعني أن الرثاء، وإن حاز على رضا الرواة الأوائل، ومنحوه جواز مرور، على أنه الشعر الذي يُقبل من المرأة، لم يكن الغرض الوحيد، الذي طرقت به المرأة.

ولو كان المقام يتسع للذكر شيء من الأمثلة، لأمكن إثبات أن للمرأة أشعارا قالتها في مناسبات مختلفة من مجريات الحياة، في مواقف تصلح لأن يقول فيها الشعر كلا الجنسين، وأخرى تستأثر بها المرأة، وتحكم عليها، سلفا، بأنها أشعار قيلت على لسان امرأة؛ إما تحمل من خصوصية، مثل ما أورده ابن طيفور مثلا في بلاغات النساء، من أمثلة على السنة نساء،

(1) ينظر نازك الأهرجي، مرجع سابق، ص 27، 28.

(2) نازك الأهرجي، مرجع سابق، ص 29.

كمن عاتبت أباهما لأنه زوّجها بغير إذنها<sup>(1)</sup>، وأخرى طلقها زوجها، فتزوّجت علّلاً أبى أن يطلقها<sup>(2)</sup>، وأخرى تهجو امرأة أبيها<sup>(3)</sup>، وأخرى تدفع عن نفسها تهمة زوجها بارتكاب الفاحشة؛ لأن ابنه أبيض اللون، بينما كان إخوته الآخرون سوداً<sup>(4)</sup>، وأخرى تلم زوجها<sup>(5)</sup>، وأخرى تزوّجت ابنتها، فقالت فيها شعراً تحكي فيه مناقبهما<sup>(6)</sup>... ويلاحظ على أكثر الموضوعات، التي تنفرد بها المرأة عن الرجل، أنها موضوعات اجتماعية، تتعلق بأخص العلاقات والأشخاص، الذين يحيطون بعالم المرأة، (علاقتها بالأب، والابنة، والزوج، وامرأة الأب...)

كما أن ابن طيفور أورد أمثلة من الموضوعات، التي كتبت بها المرأة، مع أنها من الموضوعات، التي اشتهر بها الرجل، وتم حصرها فيه؛ كالنسيب، وقد أورد فيه أمثلة كثيرة، قد يكفي التمثيل هنا بأحدها؛ إذ المقام لا يسمح بالتوسع. فمثلاً أورد مثالا عن امرأة من كلب، تشكي شوقها إلى أحد أفراد بني رواحة، بعد ظعنهم، وبما تقول<sup>(7)</sup>:

أطلننا في ديارهمُ المقاما	فلو كنا نطاع إذا أمرنا
دُفنتُ بها ولاقيتُ الجِماما	ولبقي قبلُ بَيْنَ الحَي منهُم
لها ولمن يحلُّ بها السلاما	فلاني لا أنبي ما عشتُ أهدي

(1) ينظر أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الحرامشي، بلاغات النساء، تحقيق عبد الحميد هنتلاوي، دار القضيّة، القاهرة د.ت. ص 196.

(2) نفسه، ص 192، 193.

(3) نفسه، ص 191.

(4) نفسه، ص 200.

(5) نفسه، ص 202.

(6) نفسه، ص 212.

(7) نفسه، ص 131.

إن النظر في هذا الشعر الغزلي، يكشف عن شدة الاشتياق، والتعبير عنه بقوة، قد لا تختلف عما نلحظه عند الشعراء المتميزين بالغزل، إذ ما الذي يمنع المرأة من أن تكابد آلام العشق والفراق، كالرجل تماماً، بل إنها قد وصل بها الأمر، من رقة المشاعر لديها، أنها تمثت لو دفنت في حييها قبل أن يغادره وقومه.

وكذلك إذا عدنا إلى كتاب أشعار النساء للمريزاني، نجد أن صاحبه ترجم لعدد كبير من النساء الشاعرات (وهذا يختلف عن كتاب ابن طيفور من ناحية أنه مقتصر على الشعر، أما ذلك، فتوسع إلى النثر - الحكيم وليس المكتوب، أي قيل أغلبه في مواقف معينة - الذي يبدو بليغاً على ألسنة النساء).

وقد ذكر محققا كتاب المريزاني أن ما وصل، من هذا الكتاب، أورد فيه مؤلفه أشعاراً لثمان وثلاثين شاعرة، أغلبهن لا ذكر لهن في الكتب المطبوعة<sup>(1)</sup>، لكن الذي وجد من الكتاب هو عشره فقط<sup>(2)</sup>، أي أن الحسارة بالغة جداً بفقد بقيته.

ومثلهما كتاب نزهة الجلساء في أشعار النساء للسيوطي، الذي أورد فيه شعراً لأربعين شاعرة في الموضوعات المختلفة.

لاشك أن وجود مثل هذه المؤلفات، التي اقتصرت على أدب المرأة ولاسيما شعرها، يدل دلالة واضحة على أن أصحابها يعترفون بوجود أدب نسوي، بل يعني أيضاً أن هناك كماً لا يُستهان به من هذا الأدب، دفعهم لأن يعنوا بتتبعه. كما لا نستبعد من الحسبان ما يوجد في المؤلفات الأخرى؛ كالأغاني، والمختارات الشعرية كحماسة البحري، وفي شعر الخوارج، الذي جمعه وحققه الدكتور إحسان عباس، وفرة من شعر النسوة الخارجيات، في موضوعات الرثاء والحماسة، وموضوعات مغرقة في الذاتية.

(1) ينظر أبو عبيد الله بن عمران المريزاني، أشعار النساء، تحقيق سامي مكي وهلال ناجي، دار الرسالة، بغداد، 1976، ص 4 (من المقدمة).

(2) ينظر المريزاني، المرجع السابق، ص 23 (من المقدمة).

- مقومات الأدب النسوي، وتباين المواقف منها:

تقوم الكاتبة هدى بركات كتاباتها بأنها تشبه كتابة الرجال، فتقول: أنا كاتبة مثل الرجال، بل إن كتابتي (غمد نسوية)<sup>(1)</sup>.

أما الدكتوروة لطيفة الزيات، فتفرق بين الكتابة الإبداعية، وغير الإبداعية، كالمقالات والأبحاث، التي لا تهم معرفة جنس كاتبها قارئها، تقول - معقبة -: أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصممي كامرأة (1)... وتحمل بصممي كهذه (1) المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة<sup>(2)</sup>.

وترفض مي التلمساني إدراج أعمالها تحت مسمى الأدب النسوي؛ لأن فيه فصلا بين الرجل والمرأة، وانتقاصا من قيمة الإبداع نفسه<sup>(3)</sup>.

أما رشيدة بنمسعود، فتركز على غموض المصطلح وعسر فهمه، مما يدخل في موضوعة فوضى المصطلحات، فمصطلح أدب نسوي يوحى بالمفهوم الحرمني الاحتقاري، ومن ثم، فإن المبدعات يتهرين من هذا التصنيف، الذي كان من المفترض أن يكون خاصا بهن، ويتنازلن عن هويتهم<sup>(4)</sup>.

إن الكتابة النسوية لا تنحصر في التعبير عن قضية المرأة فحسب، وليست ترفا فكريا للمرأة، بل هي ضرورة جوهرية واقتضاء لإعادة تشكيل ذاتها، عبر البحث المستليم عما يجمعها بالآخرين، وما يميزها عنهم<sup>(5)</sup>.

تبين الباحثة لطيفة الدليمي رأيها تجاه موقف النقاد والناقدات من مصطلح الأدب النسوي، بقولها: فنحن نتداول هذا المسمى بقراءته إطلاقا تحت سقف أيديولوجيا الجنس، بما

(1) شيرين أبو النجا: مرجع سابق، ص 11.

(2) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 12.

(3) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 13.

(4) ينظر شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 13.

(5) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 12.

يكتنفها من مؤثرات فرويدية وإحالات بيولوجية وغموض - متناسين المعايير الإبداعية والمفاهيم الجمالية والفنية التي يتعامل في أطرها النقد مع الإبداع الأدبي بطرزه وأشكاله المختلفة<sup>(1)</sup>. وتتابع بقولها: "في هذه الحالة تأتي قراءتنا للمسمى والنص - مشوّهة مبتورة نبعدا عن تفحص الخصائص الإبداعية والنفسية والثقافية والمعرفية، وتحول دون حرية التلقي والتأويل - أي أننا باعتماد الإقرار المطلق بالمسمى، نصادر حرية المبدعة وحرية النص، بوضع موجّهات مسبقة للقراءة مثلما نضع العناوين كموجّهات للنصوص - إن اعتمدنا هذا المسمى بهذه الإطلاقية اللامبالية - يقوم بتدمير منجزات إبداعية بميزة لكاتبات نحاولن محدودية الانضواء تحت المسميات.. ونحجر على النص وعليهن في الدائرة الجنسية، وعندئذ يفقد النص قدرته على بث شفراته ومضامينه بحرية على المستويات الأخرى<sup>(2)</sup>. وتصل إلى أن تسمية الأدب النسوي بهذا الإطلاق، تعمل على مصادرة حرية المبدعة في إبداعها، لتظل تدور حول فلك المسمى<sup>(3)</sup>.

ويرى صبري حافظ أنه تم إحالة كل ما تكتبه المرأة إلى عالمها المعيش، فلا يُنظر إلى أدبها على أنه أدب حقيقي، لأنه يخلو من الخيال، ولا يعبر إلا عن الواقع الاجتماعي، ولأن حصار التابو (المحرمات) يحاصرهما من كل مكان<sup>(4)</sup>.

وهناك من يرى خطورة في تصنيف كل ما تكتبه المرأة تحت اسم الأدب النسوي، تماماً كخطورة هيمنة الأدب الإنساني ومعياريته؛ إذ تختلف هموم المرأة ولغاتها حسب الاختلافات الفكرية والثقافية والنفسية والحضارية والطبقية والعرقية والدينية بين امرأة وأخرى<sup>(5)</sup>. فإن كانت المرأة مهمشة، بشكل عام بسبب جنسها، فإن هذا التهميش يزداد

(1) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة لطيفة النليمي: "مفهوم الحرية في الإبداع، خبرة الحرية في الأدب"، ص 43.

(2) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة لطيفة النليمي: "مفهوم الحرية في الإبداع، خبرة الحرية في الأدب"، ص 43، 44.

(3) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، المرجع السابق، ص 44.

(4) ينظر صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 245، من شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 17.

(5) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الحلال، مرجع سابق، ص 15.



ويتضاعف كلما دخلت في حدود هذه التصنيفات<sup>(1)</sup>، وهذا ينتج عنه خصوصية لكل فئة، لا يمكن للمرأة من الفئة الأخرى أن تعبر عن دقائقها، وهذا ما وعاه النقد النسوي وأكدته.

هناك زوايا والمجاهات مختلفة حول مصطلح 'الأدب النسوي'، بهذه التسمية وما تنطوي عليه من دلالات، وحتى في داخل صفوف المعترضين، هناك تباين في أسباب الاعتراض، فهم يبين معترض من مبدأ رسوخ الموروث الذي اتخذ شكلا عقائديا، وهو الخط من شأن المرأة، فنسبة الأدب إليها ستعارض الموروث المتأصل، أو لأنه لا يجوز لها أن تتساوى مع الرجل. وفريق آخر من المعترضين - وهم من المثقفين - يرفع راية الاستسلام، لأنه لا يقوى على مواجهة الثقافة والمفاهيم السائدة، فيفضل مصطلح 'الأدب الإنساني' على 'الأدب النسوي'؛ فيبقى على حالة ألسكون اللئيم بعيدا عن إثارة الزوابع، لتفادي ما سيحصل عندما يُبحث عن خصائص النتاج الذهني للمرأة. وفريق الأدبيات أنفسهم يشكل فئة أخرى رافضة لوسم ما تنتج من إبداع ب 'الأدب النسوي'<sup>(2)</sup>. وهذه الفئة تعدّ من أشدّ المقاومين لتأصيل المصطلح<sup>(3)</sup>.

وقد عبّ أدونيس على ما أطلقت بنت الشاطي، في بحثها الذي قدمته في مؤتمر روما<sup>(4)</sup> برأيه الذي لا يفرق فيه بين الأدب، بالنظر إلى التقسيم الجنسي لمنتجه، ويتفق معه إبراهيم مذكور، ومحمد مزالي، وكل منهم يظهر تعليقه ورؤيته الخاصة<sup>(4)</sup>.

(1) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الحلال، المرجع السابق، ص 15.

(2) ينظر نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 6، 7.

(3) بحسب رأي الباحثة نازك الأعرجي، ينظر كتابها، مرجع سابق، ص 24.

(4) عنوان بحثها: 'أدب النسوي العربي المعاصر'.

(4) ينظر أعمال المؤتمر العربي المعاصر، (روما، 1961)، 'الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما، منشورات أعضاء، بإدارة مجلة جيبو بريزنت، ومعهد الشرق الإيطالي والمنظمة العالمية لحرية الثقافة، 1961، ص 156-168.

إن مثل هذه الطروحات توصّلها البنية التحتية الذكورية التي تشكل أساس المجتمع العربي... وهي البنية التي تفرز الأفكار الخاصة بوضع الفرد في المجتمع، وهي البنية التي أفرزت مقولة (الأدب أدب) فليس هناك أدب رجل أو أدب امرأة<sup>(1)</sup>.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن دراسة الأدب النسوي، في مثل هذا السياق، نوع من تصنيف الأدب على شاكلة ما يتم تصنيفه إلى مدارس والمجاهات ليس إلا، ولا يُتَظَر التوصل بعد هذه الدراسات إلى نتائج مثيرة للدهشة والاستغراب، وإنما نتائج علمية منطقية، تترى الدراسات الأدبية الأخرى، وتضيف إليها تصنيفا جديدا، من حيث إنه تصنيف يُلتفت إليه، وإن كان الفعل (إبداع المرأة)، ماثلا في الأدب منذ أن وُجد ابتداء، فلا يُتَصَوَّر أن الرجل (وحده) اخترع الأدب، وكفكت المرأة لسانها عن أن ينطلق بوجودها. إن تجاوز الجنسين يجعلنا نؤمن بأن الإبداع خاصية إنسانية لا نكتسب بيولوجيا بالوراثة ولا تختص بنوع اجتماعي بعينه.. فهو مرتبط بمجموعة من العوامل منها الاجتماعية، والثقافية، والتفسيّة...<sup>(2)</sup>.

في بداية هجوم النقد على الأنثى الكاتبة، كان التجريد من صفة الأنوثة أمرا جارحا لها، غير أن ردود الأفعال تباينت بمرور الوقت، فإميلي (كاتبة رواية جين إير) وصلت إلى حد عدم الاكتراث إن هي جُرِّدَت من صفة الأنوثة هذه. وهناك ردة فعل أخرى تمثلت في أن بعض الكاتبات تنكرن لصفتهن (الأنثوية)، وأطلقن على أنفسهن أسماء أخرى رجولية، نهريا من ملاحقة صفة الأنوثة لهن في كل الأوساط، وكى يتم قَبْل ما يكتن من قِبَل المجتمع/ المتلقي<sup>(3)</sup>.

(1) شهين أبو التجا، عاطفة الاختلاف، مرجع سابق، ص 20.

(2) عصام كامل، إبداع المرأة العربية: رؤية سيولوجية، طر فرحة للنشر، مصر، 2005، ص 26.

(3) ينظر نازك الأهرجي، ص 29.

وقد يكون من دلائل رفض كثير من الكاتبات تصنيف كتاباتهن تحت أكتابة النسوية، قيام بعضهن باللجوء إلى انتحال أسماء ذكورية للكتابة في المجلات والصحف، لأن المجتمع لم يتقبل بعد خوض المرأة ميدان الكتابة، لارتباط لغتها - وفق المخيال الاجتماعي - بالسذاجة، والسطحية. ومن هؤلاء: Marian Evan، التي لجأت إلى اسم George Eliot، والأخوات برونني Brontes، اللواتي استخدمن أسماء رجال هي: Acton Bell, Ellis Bell, Currer Bell، ولجأت Mary Murfee إلى Charles Egbert Craddock في كتابتها<sup>(1)</sup>.

إن إعادة الاعتبار لكيان المرأة، تمثل الشأن الأساس لأدب المرأة<sup>(2)</sup>، وهذا عصي على التحقيق، على المستوى الفردي، ويحتاج إلى تكاتف الكتلة النسائية الجمعية.

من وجهة نظر الباحثة بنت الشاطي، إن دراسة الأدب النسوي على وجه التخصص، تقع في باب دراسة فروع الفنون الأدبية أو أنواعها، ولا يعني ذلك فصل الأدب النسوي عن الأدب عموماً. فإن كنا لا نهتم في النظريات العلمية بمحس صاحبها، فالأمر مع الأدب مختلف، لأنه نشاط وجداني ذاتي، يختلف عن العلوم من هذه الناحية، فكيف لا تختلف الأدبية عن الأديب، وبينهما ما نعلم من فروق جوهرية في التكوين، والمزاج، والنظرة إلى الكون، وكل ما هو عنصر من عناصر الشخصية، التي يكون بها الرجل رجلاً، والمرأة امرأة<sup>(3)</sup>. فليست القضية قضية فصل لتأج الجنسين، بقدر ما هي قضية تتبع أثر الفروق الجنسية على نتائجها الأدبية<sup>(4)</sup>.

(1) Elaine Showalter, Toward a Feminist Poetics : من عيسى يرهومة، اللغة والجنس، حريات لغوية في

الذكورة والأنوثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002، ص 41.

(2) نازك الأعرابي، مرجع سابق، ص 32.

(3) الأدب العربي المعاصر (مؤخر روما 1961)، دراسة عائشة عبد الرحمن، الأدب النسوي العربي المعاصر، ص 133.

(4) تنظر دراسة عائشة عبد الرحمن، للرجع السابق، ص 133.

إن المعيارية في دراسة الأدب تضيق الخناق على فئات كثيرة مبدعة؛ لأنها تضع نموذجاً - أو نماذج - تنطلق في دراسة الكل من خلال الجزء، والإبداع لا يخضع لمقياس محدد مهما كان نوعه، والاعتقاد السائد كان وما يزال أن أدب الرجال - أو تحديداً أدب الرجال الغربيين البيض - هو الأعلى مستوى، وهو المقياس الذي يجب أن يقاس عليه الأدب عامة. لذا يصف دائماً في خانة الأدب الإنساني العام، وخارج الفئوية الجنسية. وهذا أعطى مصطلح الأدب النسوي حكماً مسبقاً وعاماً - رغم خطورة التعميم - بالهامشية الثانوية، والجزئية والتشنج، والذاتية، والنقص، والسطحية. مقابل مركزية الأدب الرجالي، أو معادلة الأدب الإنساني العام أي العالمي والشامل والكلّي<sup>(1)</sup>.

إن الأدب النسوي، إذا نظر إليه بموضوعية، وبالطريقة نفسها التي يحاكم بها الأدب الرجولي، سيستج عنه تقديم رؤية جديدة، غير مألوفة، وحقيقية بالقدر نفسه للمرأة في الأدب، وللحياة، بمنظور المرأة<sup>(2)</sup>. وهذا لا بد أن يتصادم مع الأحكام والرؤى القديمة.

يقرر الغلامي أن طريق الأنثى إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأثوية تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية، وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنثوية) مصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح (الفحولة)<sup>(3)</sup>. وهذا يعني أن هناك سمات مستفردة بها المرأة في أدبها، إذا ما اقتحمت عالم الأدب والكتابة، ستجعل نتاجها مختلفاً عن نتاج الرجل وتميزاً عنه (ليس بحثاً عن أفضلية أحدهما على الآخر، وإنما إبراز مسألة أن هناك فرقاً بينهما فحسب).

(1) Jouna Russ, How to Suppress Women's Writing. مقال عن: خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا

الحال، مرجع سابق، ص 12.

(2) نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص 34.

(3) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997. ص 55.

للقائدة الأمريكية إلين شوالتر رأي في موضوعة خصوصية الأدب النسوي؛ ولكنها لا تطلق الموضوع على عمومه، وإنما تضع له بعض الضوابط، فهي ترى أنه من الممكن إيجاد ملامح أدبية نسوية مشتركة، نظرا إلى الظروف والأدوار الخاصة، التي تعيشها المرأة، وأنه يمكننا إيجاد تلك الملامح المشتركة من جيل إلى جيل<sup>(1)</sup>. وهذا يؤكد فكرة أن الكتابة النسوية ليست مشتركة بشكل مطلق، وإنما تضبطها عوامل أخرى، أكدها غير ناقد، كالظروف الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والعمر، والبيئة، والعرق.. إلخ. وترفض شوالتر القول بأن للمضمون المشترك في كتابات المرأة علاقة تذكر بفكرة حس الأنثى، وتفضل الربط بين هذه الكتابات على أساس الظروف المادية، التي نتجت فيها، فتري أن: 'التقاليد الأدبية النسائية تنبع من العلاقات الأخذة في التطور بين الكاتبات والمجتمعات التي تعيش فيها'<sup>(2)</sup>.

إن رأي شوالتر هذا يدل على إيمانها بوجود أدب نسوي، من منطلق وجود واقع للمرأة يختلف عن واقع حياة الرجل، لكنها لا تؤمن - كما يظهر من كلامها - بأن العامل وراء هذا التقسيم بيولوجي، وإنما هو نتاج الظروف الاجتماعية، التي أدت إلى كون المرأة محيلا في واقع مختلف، بالإضافة إلى ما أشارت إليه من تأثير الناحية المادية، ووجود خيط يربط بين الجيل الواحد للكاتبات أي عامل الزمن.

وشوالتر، بعد ذلك، تصف ثلاث مراحل لتطور أدب المرأة، وهي: محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة الملوثة *feminine*، والاعتراض على هذه المعايير والقيم النسوية *feminist*، واكتشاف الذات الأنثوية *female*. وهي تفضل النصوص، التي تنطبق على الوصف الأخير<sup>(3)</sup>؛ لأنها تقدم للمرأة أدبا خاصا بها<sup>(4)</sup>. ورأيها هنا (في الجزية الأخيرة)، يشترك مع ما أبدته بنت الشاطئ، من أن الأدبيات الخارججات بشدة على القيم

(1) ينظر سارة جامبل، مرجع سابق، ص 198.

(2) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، ص 198.

(3) ينظر سارة جامبل، مرجع سابق، ص 199.

(4) سارة جامبل (تحرير)، مرجع سابق، ص 199.

والتقاليد، إنما يعبرن في أدبهن عن شدة رسوخ تلك الرواسب في نفوسهن؛ إذ إنه على ما ترى شوالتر أيضا، لا يعبر عن المرأة وحرية إبداعها، وإنما عن ثقلها من سجن طالما قاست ظلمته.

هل تتفق المضامين في الأدب، الذي تنتجه المرأة، مع تلك التي في أدب الرجل؟ هناك وجهة نظر تقول: إن الأدب الذي تكتبه المرأة يختلف جوهريا عن الأدب، الذي يكتبه الرجل، من حيث عناصر الصراع، التي يتوفر عليها، ومن حيث طبيعته الصدمية المحتمة مع الثوابت، ومن حيث الإشكالية الوجودية التي ينبثق عنها<sup>(1)</sup>. وتتمثل هذه الإشكالية الوجودية في ثنائية الرجل / المرأة، حيث يشكل هو الطرف القوي المتمكن والثابت، بينما تشكل هي الحلقة الأضعف، وهي الطرف القلق غير الأصيل<sup>(2)</sup>. وهذا الرأي - كما يظهر - لا يركز على القوالب الشكلية (اللغة والأساليب...)، وإنما يقصر الاختلاف على المضامين. إن دخول المرأة عالم الأدب - نتيجة له - ظل يخضع للأخذ والرد، وظل كذلك حكرا على الرجل كباقي الفنون والعلوم، التي استأثر بها، لكن بنت الشاطئ تجدد الموضوع مغايرا، وبالأخص، في العلاقة بين المرأة والأدب، ف الأدب مهما يختلف تعريفه عند النقاد والدارسين، فلن يختلف على كونه فنا قوليا أدواته الكلمة. وفنية الأدب تربطه بالوجدان ربطا حتما؛ إذ الفن في مختلف صوره وأنواعه تناوَل وجداني للحياة، في حين يكون العلم تناولا ماديا تجرييا، وتكون الفلسفة تناولا تأمليا فكريا. فالوجدانية هي العنصر الجوهرى المشترك بين الفنون جميعا، وبدونها لا يكون الأدب فنا.. وإنها كذلك، عنصر أصيل في فطرة الأنتى. وقد يختلف المختلفون منا على الطاقة العقلية للمرأة، ولا أتصور أن تكون أصالة الوجدانية

(1) نازك الأعرجى، مرجع سابق، ص 34.

(2) ينظر نازك الأعرجى، مرجع سابق، ص 34، 35.

في طبيعتها موضوعا للخلاف... وإن تفوقها في المجال الفني غير مستغرب، بل الغريب ألا تفوق في مجال هُيت له فطريا بطبيعتها العاطفية<sup>(1)</sup>.

يطرح الغدامي تساؤلا بصدد الحديث عن تعامل الرجل - أو بالأحرى الثقافة - مع موضوع اختلاف المرأة عن الرجل بالمعنى السليبي؛ إذ تعدّ المرأة جسدا خالصا، بينما يمثل الرجل العقل، هنا يتساءل الغدامي، إن كان بالإمكان الالتفات إلى التميز الإبداعي الأنثوي بنظرة إيجابية، وترك تلك النظرة الدونية، كي يقف التعبير اللغوي، والثقافة بأكملها، على قدمين، بعد تساوي مفاهيم الأنوثة والذكورة من حيث القيمة<sup>(2)</sup>.

إن المتبع لواقع المرأة في أي مجتمع، يجد أنه واقع له خصوصيته، وهو نتاج الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقانونية التي تعيشها، وكذلك نتاج ذخيرتها المعرفية والجمالية المختلفة بالتأكيد عن واقع الرجل.. ومن هنا نبع تأكيد الناقصات النسويات على وجود إبداع نسائي، وإبداع ذكوري، لكل هويته وملاعبه الخاصة وعلاقته بمحدود ثقافة المبدع، وموروثه الاجتماعي والثقافي، ومحاربه الخاصة: النفسية والفكرية، والتي تؤثر على فهمه للعالم من حوله، وعلى المرحلة التاريخية التي يعيشها<sup>(3)</sup>. وهذا ما بدأ يظهر في أدب المرأة، وما يدفع الباحث في خصوصية الأدب، الذي تنتجه، إلى التنقيب عنه، وكشفه، لتبين أوجه الاختلاف.

وترى الباحثة بشرى البستاني أن الظروف، التي أُلقيت على المرأة المبدعة، نتجت من طرفين: أحدهما يمثل المجتمع (الكلّي)، وثانيهما، الرجل والأسرة. وبناء على ذلك، فإن المرأة لا بد ستعبر عن نتائج تلك الظروف، التي عاشتها، وهي في العالم كله، وفي العالم الثالث

(1) عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة، ط2، دار للفرقة، القاهرة، 1965. ص 12.

(2) ينظر عبد الله الغدامي، المرأة واللفظ، ص 10.

(3) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد: المرأة العربية: الإبداع النسائي، النظريات النسوية. ص 11.

بشكل خاص، لابد أن تطرح قضيتها، وشيئا مما تجابهه من تحديات وجودها، من خلال شعرها<sup>(1)</sup>.

بناء على المخيال الثقافي، يظل يُنظر إلى ما تكتبه المرأة الأدبية على أنه جزء من 'سلوكها الاجتماعي'، وكل خبرة يتمتع بها أبطالها تُحال على خبرتها الشخصية<sup>(2)</sup>. لذا، وبحكم سابق، فإن قارئ الأدبية لا يعترف بقدراتها على خلق العوالم وبناء الشخصيات وتأمل اللوات<sup>(3)</sup>.. وبناء على ذلك، يقوم هو بدور التخيل بدلا منها، لقناعته بأنها قاصرة عن أن تبلغ الخيال في أرقى صورته، كما يتطلبه الأدب.

وقد ظهرت أصوات نسائية في الغرب، قبيل ظهور حركة النسائية، اتخذت الأدب شكلا معبرا عن الحقوق الضائعة، لاسيما حق الأمومة. وقد أظهرت المرأة في شعرها، في تلك المرحلة، وعيًا لقدراتها الفكرية، التي لا تختلف عن الرجل، ولكن التهميش أدى إلى تراجع إثباتها لذاتها في مختلف جوانب الحياة، من الإبداع والعمل.. إلخ. والشعر أو الأدب أحد تلك الميادين، التي لا نجد أصدا للمرأة فيها على مساحة شاسعة، وأصبح ينمو لديها موضوع أن 'دونية المرأة ليست أمرا طبيعيا، وإنما وضع مفروض عليها ثقافيا'<sup>(4)</sup>. وهناك شعر (مترجم)، يعبر عن تلك التجارب<sup>(5)</sup>.

(1) بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البسم للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص 95.

(2) نازك الأحمري، مرجع سابق، ص 16.

(3) نفسه، ص 16.

(4) سارة جاميل، مرجع سابق، ص 31.

(5) من ذلك (تفلا عن سارة جاميل، ص 31):

لم أستلق يوما على سرير ربات الفنون،  
لا ولم أخمس يراعي في نبع الإلهام  
فما أندر أن يبلغ سعي المرأة الكمال  
الشعر لا يناسب إلا من قص صافية  
وكم أزرى عاذلي بأسطري الروابية  
وكم أثقل كاهلي شأن أهلي وبيتي  
فلم تحف ربات الفنون لتجديتي.



إن مثل هذه الملاحح الأدبية، في ما أنتجت المرأة آنذاك، تشير إلى حقيقة التصعيد الاجتماعي والوجداني الواقع على المرأة؛ لذا بدأت البحث عن مناخ يوفر لها جانباً من الحماية، بعيداً عن سطوة الرجل وقهره، ومن ثم، جاءت كتابات المرأة في النصف الثاني من القرن العشرين لتعبر عن هذا الجانب، رافضة لكل الاتهامات، التي جعلت منها رمزا للأمومة والدقة والحنان، فحاولت أن تبرهن على عدم ضعفها ومدى قوتها<sup>(1)</sup>.

أما في العالم العربي، فقد بدأت تسترجع المرأة شيئاً من مكانتها، في أواخر القرن التاسع عشر<sup>(2)</sup>، وقد ارتبطت الحركات الإصلاحية آنذاك ارتباطاً وثيقاً بالأدب. كانت البداية تقتصر على الدعوة إلى تعليم المرأة، وابتدأ بهذه الخطوة رفاعة الطهطاوي في مصر (ت 1873)، وفي سوريا ولبنان على يد بطرس البستاني (ت 1883)، وولده سليم البستاني، صاحب مقولة: «إن التي تهز السرير ييسراها، تهز الأرض ييمينها»، كانت في خطبة ألقاها سنة وفاة والده، وقال في ختامها: «فإن الله أساس البناء التمدني، ولا يشاد في أمة إلا على ذلك الأساس». والشعب الذي يحاول ذكره التقدم دون النساء، كالرجل الذي يحاول السفر برجل واحدة<sup>(3)</sup>. بالإضافة إلى أسماء أخرى كفارس الشدياق، وقاسم أمين، وجرجي زيدان.. وقد سخرُوا الوسائل المختلفة من كتب، ومقالات في الصحف، وخطب. بالإضافة إلى جهود الشعراء في الحديث عن دور المرأة.

كذلك كان الأمر في العراق، إذ نادى معروف الرصافي بالاهتمام بفتي الشباب والنساء؛ من أجل تغيير الواقع المتخلف. لكن جميل الزهاوي أبلى ثورة على الحجاب ودعا إلى السفور كي تتخلص المرأة من قيودها<sup>(4)</sup>.

(1) عصام كامل، مرجع سابق، ص 22.

(2) ينظر أنيس المقدسي، الاتهامات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 8، دار العلم للملايين، لبنان، 1988، ص 253-278.

(3) القصف 7/ 709. نقلاً عن أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 254.

(4) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 264، 265.

أما في سوريا ولبنان، حيث كانت مناصرة قضية المرأة تبتثق، في الغالب، من بيئات مسيحية، فقد اختلفت موضوعات مطالبتها قليلاً؛ فلم تركز على الحجاب، بل على حريات المرأة واختياراتها المتعددة في الحياة، كالزواج، والتعليم، والحفاظة على الحقوق.. وقد عبر عن مثل هذه المعاني: جبران خليل جبران في مقالته «العبودية»، وشبلي الملائط في قصيدته «بين العرس والرمس».. ثم اتخذت تلك الدعوات شكل المطالبة بالحقوق السياسية والمساواة بالرجل من جميع الجوانب<sup>(1)</sup>.

وبلاحظ، في هذه المساهمات، أن المبادرة بالمطالبة بحقوق المرأة، كانت ذكورية في العالم العربي، متمثلة بالدعوات الإصلاحية التي ابتدأت على أيدي رجال، لكن النساء بدأن يشعرن بشيء من القوة، جراء المبادرات، التي أطلقها الرجال، فبدأن - في وقت مبكر - يمارسن بعض أشكال التعبير عن وجودهن؛ فقد تأسست في سوريا ولبنان جمعية علمية أدبية، يجتمع فيها عدد من النساء، للنظر في حالة النساء الاجتماعية، وشحذ عقولهن بالخطب والمباحث العلمية<sup>(2)</sup>.

وقد نشطت النساء في الكتابة في مجلات المرأة والعائلة، وعمل عدد منهن، لا يستهان به، على إصدار مجلات، ابتداء من العام 1892، كالثقاة، والمرأة، وفتاة الشرق، والعروس، والمرأة الجديدة..<sup>(3)</sup>

## ثانياً: المرأة والكتابة

إن اللغة هي الشكل الذي يظهر فيه الأدب، ويعبر الأديب من خلاله عن نفسه، وهي المجال الواسع للدراسات الأدبية والنقدية، التي تهدف إلى تحديد جماليات أي نص،

(1) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 266، 267.

(2) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، ص 271.

(3) ينظر أنيس المقدسي، مرجع سابق، 271-273. وقد عد منها أربعين مجلة بين العامين 1892 و1955، وذكر أن جرجي باز قدراها بنحو 80 مجلة.

والوصول إلى مكان الإبداع فيه، فهي مفتاح العبور إلى النص، وكشف أسرارها، بصفتها الشكل الأخير، الذي يفرغ فيه المبدع تجربته.

هذه اللغة - ويقصد بها الأساليب والخيارات المتاحة داخل اللغة نفسها - تختلف باختلاف العوامل التي تحيط بها، من زمان، ومكان، وظروف معيشية، وبحسب الموضوع، والعرق، والبيئة، والجنس... بل إنها تختلف من أديب لآخر، فكيف لا تختلف من ذكر لأنثى؟! من هنا يبدأ تناولنا اللغة بالدراسة، مبحثا من مباحث هذا الكتاب، بحثا عما تفرق فيه اللغتان وتفاوتتان: لغة المرأة، ولغة الرجل المنتج لمعظم النتاج الأدبي العام عبر القرون.

إن هذا النحاة التذكير أصلا، هو إحدى السنن، التي سارت عليها اللغة، وقد حاول بعض الباحثين الوقوع على الأسباب، التي تفسر هذه الظاهرة، ومن ذلك، محاولة رد الظاهرة إلى مبدأ الخلق: لعل هذا الفهم التحوي يترسم قصة الخلق الأولى / خلق آدم، واشتقاق حواء الأنثى من ضلعه، فهما من نفس واحدة، وفقا لما جاء في القرآن: ﴿يَتَأْتِيَ النَّاسُ أَتَقْوَا رَبَّكُمْ أَلَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً﴾. فكما أن الذكر أول، وهو أصل الخليقة، والأنثى ثان مُجتَرَح من الذكر، كذلك المذكور في اللغة عمدة الجنس، والمؤنث فرع، وهو محمول على المذكور<sup>(1)</sup>.

كما أن البيئات اللغوية التي أخذت اللغة عنها، كانت تُعلي من شأن الرجل، وتقلل من شأن المرأة، نتيجة المعطيات الثقافية السائدة آنذاك، فانعكس ذلك على اللغة، التي هي وعاء الفكر، ووسيلة الاتصال بين الناس، فغدت لغة تُغلب المذكور على المؤنث، وتعدّه أصلا وثابتا من الثوابت<sup>(2)</sup>.

(1) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 54. الآية الواردة في النص من سورة النساء، (1).

(2) ينظر عبد الفتاح الحموز، ظاهرة التغليب في الرئية، ظاهرة لغوية اجتماعية، ط1، (جامعة مؤتة)، 1993. ص 30.

ولو نظرنا إلى جنس المخاطبين في الخطاب الديني / القرآني، لوقفنا على هذه السمة بوضوح، قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ﴾. ﴿وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَءَاتُوا الزَّكَاةَ﴾، فعمّ بهذا الخطاب الرجال والنساء، وغلب الرجال، وتغليبهم الرجال من سنن العرب<sup>(1)</sup>. ومعنى ذلك على وجه الدقة، أنه إذا اجتمع مذكر ومؤنث حمل الكلام على التذكير، لأنه الأصل، فنقول: الرجل والمرأة حضرا. وجعفر وأسماء ابنا أبي بكر. ولو اجتمعت مئة امرأة ورجل، لُتَعَيِّنَ (كلذا) الإشارة إليهم بصيغة المذكر، لا بصيغة المؤنث، فرجل واحد بمقدوره أن يلغي مجتمعا من النساء ولو كثرا؛ لأن الذكر في الجيلة الأولى أصل للأُنثى<sup>(2)</sup>.

وقد ذهب ابن جني إلى ذلك<sup>(3)</sup>، حينما قال: إن تذكير المؤنث واسع جداً لأنه ردّ إلى الأصل<sup>(4)</sup>. وهنا يعلق الغدامي على هذا الأصل المزعوم، بوصفه له أصلاً مفترضاً قام بـ استلاب أنوثة اللغة، والأصل أن التأنيث في اللغة حق شرعي<sup>(5)</sup>، وطبيعة منطقية تتطلبها اللغة؛ لأن اللغة - وبخاصة العربية - قائمة على ازدواجية الجنس، وتحديدُه في كل الأسماء مطلب ضروري، لا تصح اللغة إلا به، فلماذا تطلب اللغة تحديد جنس الاسم، ووضع

(1) أبو منصور التماري، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وعلق عليه خالد فهمي، ط 1، ج 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ص 583.

(2) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 95، 96.

(3) وهذا قال به أيضا سيويه، الكتاب 1/ 22، 241/ 3، وتبعه في ذلك النحاة، مثل المبرد، المقتضب 3/ 350، وابن إسحاق الصيمري، التبصرة والتذكرة، 2/ 613، وعنده العلامة هي التي تخرج للمؤنث عن المذكر، نحو قائم/ قائمة..، وابن هشام في أوضح المسالك 4/ 163.

(4) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد 1990، ج 2، 417. أما العكس عنده، فغير صحيح؛ إذ استدرك على قوله السابق: لكن تأنيث المذكر أذهب في التاكيد والإغراب، ذكر ذلك بعد أن أورد شواهد تذكر فيها الأسماء للمؤنث، فعلم للذكر براه السابق.

(5) ينظر عبد الله النعالي، المرأة واللغة، ص 16.

العلامات المناسبة له، ثم تتناسى ذلك أحيانا، وتطلب تهميش المؤنث، وإدراجه تحت وصاية المذكر الأعم، وضمن عموميته<sup>1</sup>.

وفكرة افتقار اللغة لعلامة التأنيث رافقت بعض اللغات في مراحلها البدائية، وهذا ما يبدو من كثير من الكلمات العربية، وإنما تم عن طريق اختلاف اللفظ، كما في أب و أم<sup>(1)</sup>. كما أن اللغات، ومنها العربية، كانت في مرحلة التعميم، ومثال ذلك في العربية: صبور، وجريح، ومرضع.. لكنها تجاوزت التعميم، وأدخلت علامات التأنيث، وظلت هذه الأمثلة - السابقة الذكر - دلالة على تلك المرحلة<sup>(2)</sup>.

وقد أشار جيسنبرسن إلى ذلك، فهناك لغات قديمة استعملت نهايتين للدلالة على التأنيث. وهما ة وآ، وهي مرتبطة بمعاني الصغر والنقصان والضعف<sup>(3)</sup>.

وحتى في الوقت الحاضر، لا يقتصر تغليب المذكر على المؤنث، على اللغة العربية، ففي اللغة الإنجليزية أمثلة تدل على ذلك أيضا، فكلمات مثل: child, doctor, teacher.. تدل على الجنسين كليهما. كما يظهر تغليب صفات المذكر في العبارتين الآتيتين:

He is an interesting person.

She is an interesting person.<sup>4</sup>

وهناك أمثلة تظهر هذا التغليب، ككلمة chairman (التي تعني رئيس الجلسة، ذكرا كان أو أنثى). وثمة مثال أكثر ما يشيع في عالم الرياضة، وهو: man to man ويدل على المواجهة (بين اثنين / اثنتين)، بغض النظر عن جنس المتواجهين.

(1) إسماعيل عمارة ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية، دراسة لغوية تأصيلية، ط 2، دار حنين، عمان، 1993. ص 27.

(2) إسماعيل عمارة المرجع السابق، ص 34 36.

(3) Otto Jespersen, Language, Nature, Development, 12<sup>th</sup> impression, George Allen and Unwin LTD, London, 1964, p 394.

<sup>4</sup> : عبد الفتاح الحموز، مرجع سابق، ص 4.

وفي اللغة العربية، تشيع استخدامات حصرية للرجل (لفظياً)، مع أن الدلالة تنطبق على الجنسين، فنقول: رجل قانون، نُبحث عن رجل كفاء<sup>(1)</sup>.

لكن المشكلة لا تكمن هنا في إطلاق ضمير المذكر، من قبل المتكلمين الذكور فحسب، وإنما هو سلوك تتبعه المرأة أيضاً في خطابها (في حال كونها متكلمة) موجّهة خطابها إلى إناث، لكن الغلامي يطلق هنا حكماً عاماً بقوله: ويحدث هذا عند كل الكاتبات<sup>(2)</sup>. ضارباً أمثلة من كتابات مي زيادة، ونوال السعداوي، وروايات كسحر خليفة، وغادة السمان، وغيرهما، ويعقّب: لذا، تظل مقولة (الأنتى هي الأصل) على لسان المرأة، لتكون خطاباً عاماً على سطح اللغة، أما ضمير اللغة وباطنها فيظل رجلاً فحلاً<sup>(3)</sup>. معاوذاً التسليم بأن أصل الضمير في اللغة هو الضمير المذكر، ومناقضاً لنفسه، وقد أقر قبل ذلك، بأن الأصل أن يكون كلا الضميرين (المذكر والمؤنث) أصلاً في اللغة. لكنه توصل إلى هذه النتيجة من قراءته في ما تكتب المرأة، وتوصل إلى أن المرأة في وسط القبيلة النسوية تُحل الضمير المذكر محل الضمير المؤنث، وكان المرأة لا تحسن الكلام عن ذاتها إلا إذا فكرت في هذه الذات بوصفها ذكراً<sup>(4)</sup>.

#### – التحيز اللغوي للرجل.. البقاء للأقوى!

وعن تحيز اللغة للمذكر، يُظهر الغلامي بعض الأدلة، من الحياة العملية، وفي العمل الوظيفي وأسماء المناصب، فبحكم الغالبية التي يستأثر بها الرجال، تدخل المرأة في سياق

(1) تنظر الحركات النسائية، الأمس والتوجهات، (ندوة دولية 1999)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهرل-فاس، إعداد وإشراف فاطمة صليبي وانثريات، دراسة فاطمة أحنيني "اللغة النسائية"، ص 96.

(2) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ص 19.

(3) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ص 20.

(4) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ص 20.

التذكير، فهي (عضو)، و(محاضر)، و(استاذ مساعد)<sup>(١)</sup>. وبذلك يستتج الغذامي أن التذكير هو الأصل، والتأنيث فرع. وأن التذكير هو أصل الفصاحة، ومثاله الذي تمثل به للدلالة على فصاحة التذكير، هو كلمة (زوج) دون تاء التأنيث للتعبير بها عن المرأة<sup>(٢)</sup>.

فما هو مقياسه للفصاحة!!؟ ثم إن هذا المثال غير كاف، ولا يسوغ ما يذهب إليه. كما يبدو أنه غاب عنه أن كلمة 'زوج' من الألفاظ الثابتة التي لا تقبل التذكير والتأنيث بحسب ما تدل عليه، وتعني: 'خلاف الفرد.. والزوج: الفرد الذي له قرين.. والزوج: الاثنان.. ذكرين أو اثنتين'<sup>(٣)</sup>. ولم يشر ابن منظور إلى أيهما أفصح (زوج أم زوجة)، لكنه ذكر أن القرآن الكريم أطلقها على المرأة بغير الهاء (المقصود، التاء المربوطة)، وهذا هو أصل الكلمة، وكذلك يستعملها أزد شنوءة، وأهل الحجاز، أما بنو تميم، فيقولون: 'هي زوجته، لكن الأصمعي لم يقبل بهذا'<sup>(٤)</sup>. وقد تشبهها كلمات مثل: 'طقم'، و'مجموعة'، و'فريق'.. فهي ثابتة التذكير والتأنيث، فنقول: 'مجموعة من الطالبات، ومجموعة من الطلاب'..

وماذا فعل بأمثلة أخرى في مثل قولنا: (قالت العرب)، لماذا أثبت العرب، طالما أن الغالبية رجال؟ إن القاعدة هنا هي أن الفعل يؤنث إذا كان الفاعل جمع تكسير (وإن دل على المذكر). وبناء على كلام الغذامي، فإن القاعدة قلبت هنا، وأصبح من الفصاحة نسبة العرب (التي تدل أصلاً على الغالبية المذكرة، على أساس أن السيادة للمذكر) إلى التأنيث. ثم لماذا نقول: نابغة، وراوية، وعلامة.. (بالتاء المربوطة) عن الرجل؟ هذه التاء بحسب اللغة هي

(١) الصواب أن يقال محاضرة، ومكتبة مساعدة... إذ لا يستقيم في العربية إلحاق علامة التأنيث بفعل فاعله مذكر حقيقي غير ذاك على جمع، ولا يستقيم أيضاً أن يكون البذل من المذكر الحقيقي مؤنثاً حقيقياً، فلا يقال: جاءت المحاضر ليلي. وتشبه الباحثة بالرأي القائل بوجوب ارتباط التاء بالكلمة، إن كانت تدل على المؤنث، واستوجبت هذه العلامة تأنيثها، حتى لو دلت على معانٍ قد يتبادر إلى الذهن أول الأمر، أنها سيدة، مثل قاضية، معيبة، نازلة... فالسياق هو الفاصل في تحديد الدلالة، وليس من مسوغ لإطلاق سائر يربط التأنيث بحلول أمر سيء.

(٢) عبد الله الغلطي، المثة واللغة، مرجع سابق، ص 21.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دت، المجلد الثاني، مادة 'زوج'، ص 291.

(٤) ينظر ابن منظور، المرجع السابق، ص 292.

للمبالغة، لكننا لا نستطيع أن نغفل ارتباط التاء في اللغة العربية بالتأنيث، وقد أشار ابن هشام إلى ذلك بقوله: «الغالب في التاء أن تكون لفصل صفة المؤنث من صفة المذكر»<sup>(1)</sup>، فإذا احتاجت اللغة شيئاً من مستلزمات المؤنث، كي تحقق غاية، ومعنى آخر، ودلالة أقوى، فدليل الغدامي هنا في هذه الجزئية - وبالطريقة التي تناولها -، يتراجع، ويظهر مقمه.

لـلغـدـامـي أيضاً، وفي الموضوع نفسه - ويبدو أنه يطيب له تجسيد الأشياء، وإعطائها طابع آدميين، خصوصاً في حديثه عن التأنيث - تعبير غريب ومتحيز وجارح في الوقت نفسه، حينما يصف كيف أن اللغة (مئت) على الأنثى (فوهبتها) ضمير المذكورة، (وسمحت) لها باستخدامه، إلا أن هناك حصناً منيعاً تحت اللغة به المذكورة وصانها، ألا وهو صيغة جمع المذكر السالم، وهي صيغة تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان.. وهي شروط مشددة تحصن المذكورة من شوائب التأنيث والحيوانية<sup>(2)</sup>.

ثم ذكر الحالات النحوية، التي إذا اختلت منها بعض الشروط، تدخل في جمع المذكر السالم، فيعقب قائلاً: «هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل إلى قلعة (المذكر السالم)»<sup>(3)</sup>.

إن قارئ هذه التعبيرات، وبهذه الدقة المقصودة، يشعر بتحيز صاحبها وتمسكه بالمرورث من النظام الأبوي النابذ للمرأة، الذي يجعلها خارج مملكته، أو كأنه يشن حرباً ضد الأنثى. كما يصير على انتزاع الأصالة الأنثوية عن جمع المؤنث السالم؛ فأنوثته ليست سالة (نقية، صافية للأنثى)؛ لأن هناك مفردات مذكورة تجمع جمع مؤنث سالم، ليصل إلى نتيجة مفادها أن: «علامة التأنيث ليست تقيضاً للفصاحة، كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها أيضاً رديف للحيوانية ويتقدم عليها الجنون والصغر، مثلما أنها تقيض للبلاغة، وكل

(1) ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد عي الدين عبد الحميد ط 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت. 164 / 4.

(2) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 25.

(3) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 25.



تميز لغوي وإبداعي فإنه فحولة، وقمة الإبداع تجعل صاحبها فحلا حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعي وابن سلام وغيرهما<sup>(1)</sup>!!!

إن للباحثة نظرة في كلام الغلامي هذا (البالغ التحيز)، فأولا لا تُدرس اللغة بهذه الطريقة، وبهذا الإطلاق، والحكم على أفضلية شيء على شيء، فإن كان ولا بد، فلم لا نمكس الآية، فنقول: إن الأصالة تتمثل في جمع المؤنث السالم، لأنه يحوي مفردات أكثر مما يحويه جمع المذكر السالم، وهذا يدل على اتساعه ومرونته وقدرته على استيعاب أكبر قدر ممكن من مفردات اللغة، فهو متماشٍ مع طبيعة اللغة. ثم، لماذا نجد مفردات مذكورة في حالة الأفراد، لا نجد لها مكانا في عائلتها وملكيتها المزعومة، فكانها شريدة تبحث لها عن قبيلة تؤويها، فلا نجد سوى مملكة التأنيث، لتغير أصلها المذكر (غير الأصيل حقيقة)، وتتسبب إلى مَنْ حمتها واعترفت بها من رعاياها. مثل: قطار/ قطارات، موضوع/ موضوعات.. فضلا عن الكلمات المذكورة، التي تجمع جمع تكسير، يعامل معاملة المؤنث، مثل: جبل/ جبال، دفتر/ دفاتر، منجم/ مناجم، حق/ حقوق...

وثانيا، عندما نسب الإبداع والفحولة إلى الذكور، استشهد في ذلك من علماء عصور النظام الأبوي، الذي لم يعترف بالأُنثى مهما بلغت من مراتب الإبداع، كي تكون له السطوة، وامتلاك زمام التاريخ، وهم أنفسهم الذين أعطوا لأنفسهم الشرعية فيما سيثبتونه أو يحدفونه من أعلام المبدعين، ليظل التاريخ يتغنى بما استبقوه، ومعروف أنهم لم يحتضوا بالمرأة؛ لأنها امرأة، لا لسبب آخر، ولأن ثقافتهم أملت عليهم ذلك. فالاستشهاد والدليل ضعيفان بشكل مطلق ويخلوان من الموضوعية، ولا يمكن عدّهما حجة على ما ذهب إليه.

إن هذا التحيز للمذكر بَيِّن واضح، وقد استشعرت الحركات النسوية ومنظمات حقوق الإنسان أن ثمة تحقيقات لغوية تنطوي على قدر من التحيز للذكور، واختزال

(1) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص 26.

للحضور الأنثوي، فانبثرت لتسليط الضوء على أشكال التحيز، وسبل تعديله، وتطلعت إلى لغة محايدة تمثل الجنسين بنصّة<sup>(1)</sup>.

لكن كيف بدأ هذا التحيز؟ ومن أعطى الرجل حق هيمنة ضميره على الضمير الآخر؟ في الفكر الغربي الموروث، الذي يُعدّ كنزاً معرفياً محلّ اعتزاز، هناك مقولة لأرسطو: إن الذكر بالطبيعة سائد، وإن الأنثى بالطبيعة ناقصة؛ الواحد حاكم، والآخر محكوم، إن مبدأ الضرورة هذا يمتد إلى كافة البشر<sup>(2)</sup>. وقد تكون اللغة سائرة على هذا المبدأ (السيادة)، ومن ثم، أعلنت عن تحيزها وتبعيتها للسائد الحاكم.

وقد طرح ميشيل فوكو فكرة بشأن السيطرة على الخطاب - واللغة من أبرز أدواتها وأهمها -، فعنده، يرتبط الخطاب بالصراعات وأنظمة السيطرة، كما أنه السلطة التي تحاول السيطرة عليها<sup>(3)</sup>. وما أن الرجل هو السائد، فهو إذن سيد الخطاب، وهو الذي يملك زمامه، لذلك، قام بتشكيل الواقع وفق تصورات، فوزع الأدوار الاجتماعية، وعضد موقفه بيناء التقسيمات، واختيار المعاني، بعد ذلك قام بالمصادقة عليها، ولم يكن للمرأة في هذا سوى الرضوخ<sup>(4)</sup>.

ويعد جيسبرسن من أوائل من بحثوا موضوع تحيز اللغة، وقد وصف اللغة الإنجليزية الأمريكية بأنها لغة ذكورية، ووسم جرير Gruber اللغة الإنجليزية الأمريكية بأنها لغة كره النساء<sup>(5)</sup>. فهي تشوّه صورة النساء، وتجعلن دون المستوى الإنساني.

منذ الستينيات ظهر علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics، الذي عني بدراسة العوامل التي تؤثر في اللغة، مثل العرق race، والجنس sex، والطبقة الاجتماعية

(1) عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 10.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازمي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص 153.

(3) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سيلا، دار التنوير، بيروت، 2007، ص 9.

(4) عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 37.

(5) عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 82.

social class، والعمر age... وبناء على ذلك، اختلفت وجهات نظر الدارسين في إدراج أسباب التفاوت اللغوي، فهناك من يردّها إلى اختلاف جنس المتكلم، بناء على الدور الاجتماعي المنوط بكل من الرجال والنساء. وهناك من يردّها إلى انتماء كل جنس إلى ثقافة فرعية منفصلة. وفريق ثالث يردّها إلى عامل السيطرة والقهر؛ والنساء هن الجانب المقهور، وبذلك يرى أن كلامها يعكس سلطة الرجل، وضعف المرأة وتبعيتها له<sup>(1)</sup>.

وقد انتقدت النسويات وعالمات اللغويات الاجتماعية مثل دبرا كامرون، وجنيفر كوتس، ومارغريت ديوك الدراسات التي عدّت الجنس متغيراً اجتماعياً لغوياً، بناء على التقسيم الطبقي الاجتماعي، والتي ترى أن المرأة تميل دائماً إلى نوعية راقية معيارية من اللغة أكثر من الرجل<sup>(2)</sup>.

ثم تعاود المشكلة عينها (معيارية اللغة) تواجه النسويات، لكن بطريقة عكسية، فداكماً يواجهن قاعدة، هي أن الرجل هو المعيار والأساس، والتركيز عليه في سياق العمل. وثمة نقد آخر موجه للغة الإنجليزية، ألا وهو نسق المعنى وتوجيهه في هذه اللغة واستعمالاتها؛ فالمفردات المؤنثة في اللغة الإنجليزية التي يفترض بها أن توازي نظيرتها المذكورة، لا تساويها في حقيقة الأمر، بل تقلل من شأن الأنثى بحسب المعنى، الذي تؤديه تلك المفردات، وبطريقة منهجية، فمثلاً، زوجا المفردات: mister/mistress (السيد/ السيدة أو العشيقة)، و bachelor/spinster (أعزب/ عانس)، لا يميلان إلى إعطاء الدلالات نفسها لكلا الجنسين<sup>(3)</sup>. كما تعني عبارة: He is professional (هذا الرجل ينتمي إلى إحدى

(1) ينظر أحمد خنار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1996، ص 33.

(2) النسوية وما بعد النسوية، دراسة ماري م. تالبوت (السابقة)، ص 210.

(3) تنظر النسوية وما بعد النسوية، دراسة تالبوت (السابقة)، ص 211، 212.

المهن المحترمة كالطب والحاماة والتعليم...). أما عبارة: She is professional فتشير إلى أن المرأة مومس...<sup>(1)</sup>.

وقريبة منها بعض الكلمات الإنجليزية، التي تختلف دلالتها قوةً وضعفاً بين المذكر والمؤنث؛ فمثلاً الكلمات sweet، أو pretty، (بمعنى جميلة، والتي تعود للأُنوثة)، هي كلمات ضعيفة، وكلمة good تصطبغ بالازدرائية إذا ما وُصفت بها المرأة<sup>(2)</sup>.

وهناك تراكيب معينة، تفيد معاني مختلفة، تدخل فيها كلمة man ولا علاقة للمعنى المباشر الذي يدل على الرجل بدلالاتها، مثل: as one man (بالإجماع)، و man to man (صراحة تامة)...<sup>(3)</sup>.

وثبقي هذه اللغة على شيء من اللواحق المشتقة من لفظة خاصة للرجل، تلتصق التصاقاً بالكلمات، لتدل على عمومية الدلالة (للمذكر والأنثى)، مثل: postman, salesman...<sup>(4)</sup>.

كما أنه في اللغة الإنجليزية، كي نعبّر عن المرأة بلفظة خاصة تدل عليها، لا يخلو الأمر من الإضافة إلى تلك اللاحقة man، ف امرأة معناها: wo- man، وكلمة إنسان التي تدل على الجنس البشري (بنوعيه)، تدخل فيها تلك اللاحقة، فتعني: hu - man. وهذا يدفع الغدامي إلى التوصل إلى أن الرجل في مركز التكوين اللغوي، وتدور حوله سائر المصطلحات، فهو القطب والمركز، مثلما أنه ضمير اللغة، ومسر تركيبها المورفولوجي (الفيزيائي والصرفي)<sup>(5)</sup>. ليصادق في آخر الأمر على رأي فرويد وتعريفه للمرأة بأنها رجل

(1) تاييف خرماء، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، الكويت، 1979. ص 241.

(2) Jessi Bernard, The Female World, p 377\_ 378. من عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 81.

(3) تنظر زليخة أبو ريشة، خصوصية الإيلاج النسوي، عنوان الدراسة: اللغة والإنجنر، ص 65.

(4) ينظر عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 84.

(5) جيد الله الغلامي، للمرأة واللغة، ص 22.

ناقص<sup>(1)</sup>. وهذا تجنُّ على المرأة بالغ جداً، فالرجل كيان، والمرأة كيان آخر، وإن كانت ثمة رابطة بينهما، فهي رابطة التكامل بين أدوارهما، وليس تفاضل أحد على حساب الآخر.

وهذا ما دفع جوليا ستانلي إلى أن تنظر إلى اللغة على أنها انقسمت دلالياً في ما يخص الجنس، إلى plus and minus male، أي أن الذكر هو الأصل، (وهذا يقترب كثيراً إلى نظرة النحو العربي)، فتعرف البنت girl والمرأة woman ب non - male<sup>(2)</sup>.

لقد ركزت الحركات النسائية - فيما ركزت - على تنبيه الرجال والنساء، على حد سواء، إلى هذه اللغة المنحازة في نحوها، وسياقاتها المختلفة ضد المرأة؛ مما يشكل خطورة في المنظور الثقافي، الذي يشوّه صورة المرأة، ويسلبها إرادتها. ومن ثم سيؤدي هذا الفكر المتحرر - الذي يسعى إلى إلغاء أي تحيز تتضمنه اللغة - إلى تغيير في المنظومات الثقافية والاجتماعية المترابطة، ولابد من تسخير الوسائل المتاحة والقرينة من النام، كوسائل الإعلام والثقافة والتعليم... لنشر هذا الوعي الجليل<sup>(3)</sup>.

ومن أمثلة تلك المحاولات، التي قامت بها الحركات النسائية، بهدف إلغاء التحيز (في اللغة الإنجليزية)<sup>(4)</sup>:

- التخلي عن استخدام كلمة man عند الكلام بشكل عام، واستخدام كلمات مثل: someone أو lany one و person.
- التخلي عن لفظ man بوصفه فعلاً أو جزءاً من تركيب، مثل: mankind، و manmade، وإحلال الكلمات: humankind، و handmade بدلا منها.
- إدخال ضمير جديد محايد، وليكن thon مثلاً محل he في سياق مثل: A doctor should be careful that he.... لأن لفظة doctor تحمل المؤنث والمذكر.

(1) ينظر عبد الله الغدادي، المرأة واللغة، ص 23.

(2) تنظر دراسة زليخة أبو ريشة (السابقة)، خصوصية الإبداع النسوي، ص 72.

(3) تنظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة فخري صالح، ص 236، 239.

(4) ينظر أحمد غنار عمر، مرجع سابق، ص 20\_22.

- الاستغناء عن اللفظين Miss و Mrs اللذين يشيران إلى حالة المرأة الاجتماعية، واستخدام لفظ Ms الذي يهمل الحالة الاجتماعية، فلا تظل المرأة رهينة الزواج أو عدمه ليحكم على صفتها، وتُعطى حكما بين الناس (رجراجا غير أصيل فيها، يختلف بزوال المؤثر أو وجوده، والذي هو رهن بوجود الرجل فيه أو عدمه).

تشير أستاذة اللسانيات بجامعة كونستانتس بألمانيا، مستتا ترميل - بلوتس، في كتابها اللغة النسوية: لغة التغيير، إلى أن الاقتصاد في لغة الخطاب (مخاطبة المذكر، في توجيه الكلام إلى الجنسين)، يفشل عملية الخطاب، لأن الأنثى ستشعر بتجاهلها، وعدم توجيه الكلام إليها. وهي تؤكد على عدم أهمية الاقتصاد اللغوي، وتنتقل إلى ما وصلت إليه أمريكا، من استخدام الضمير المزدوج: he or she ، وذلك عن طريق وسائل الإعلام، والمناهج المدرسية<sup>(1)</sup>.

- هل تمتلك المرأة لغة خاصة مختلفة ؟؟؟

في الحقيقة اختلفت آراء الدارسين، بين من يرى أن ثمة فروقا بين الجنسين، تظهر في ما يكتبان، وهناك من يقر بهذه الفروق، لكن محل الخلاف يظل في سبب ظهورها.

تري هيلين سيكسو (إحدى أعلام مدرسة النقد النسوي الفرنسية) في مقالة لها بعنوان ضحكة الميلدوا، أن الأدب النسائي أدب ذو لغة خاصة به، هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة، فلا يمكن للمرأة - مثلا - أن تبحث عن ذاتها، وأن تكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يحسّد وظيفتها التعبيرية، ويكشف عما لديها من

(1) ينظر الحركات النسائية : الأسس والتوجهات، مرجع سابق، دراسة فاطمة أحنفي ( السابقة )، ص 96 \_ 99.

جماليات مخبوءة، حتى هذا الزمن، دون هاتيك اللغة. ولكي تحقق مثل هذا الأدب الإبداعي ذي اللغة الخاصة، فلا مندوحة لها من أن تتحرر تحرراً كاملاً من الحياء والخوف<sup>(1)</sup>.

إن مما يمكن فهمه من رأيها هذا أن المرأة بطبيعتها، ومما ترسب في تفكيرها بشكل خاص منذ الطفولة، يجعل لها لغة خاصة لها سماتها وجمالياتها المخبوءة. وكشفها عما تتمتع به من لغة خاصة يحتاج إلى تحرر، وتركيزها هنا على الخوف المسيطر على المرأة، يعني أن العامل الثقافي الاجتماعي هو الحائل بين المرأة وبين وصولها إلى تحقيق ذاتها، من خلال اللغة والأدب الخاص بها.

لكن النظرة الدونية إلى المرأة، وما تنتج من إبداع، دفعت بعض الكاتبات إلى التنكر لأصلهن، ورفضهن عدّ كتاباتهن ضمن الكتابة النسائية، رغم معرفتهن أن أدبهن يختلف عن أدب الرجل، من حيث الموضوعات، وأن البنية الفنية لأدب النساء تتصف بالعاطفة والرقّة، ودقة الملاحظة للتفاصيل الصغيرة والحساسة<sup>(2)</sup>.

ويرى الباحث عيسى برهومة أن تباين السلوك اللغوي لدى الجنسين يظهر تبعاً للآثر الاجتماعي الممارس على الجنسين؛ فالمجتمعات التي تضرب حُجُبها على الأنثى، يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر، فيصبح للأنثى ألفاظها، وموضوعاتها، واستعمالها اللغوي الذي يميزها عن الذكر. أما المجتمعات التي تتيح للجنسين التفاعل والاختلاط، فإن السلوك اللغوي يتضام في شكل الخطاب، واختيار المفردات، بل قد يتقارب في الأداء اللغوي<sup>(3)</sup>.

(1) Robyn, Diand, Herndl, editors, An Anthology of Literary Theory and Criticism, pp. 335, 334. نقلاً عن خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة إبراهيم خليل: "الملاقة بالذات: الذات الأنثوية

في ثلاثة نماذج من السرد النسوي"، ص 120.

(2) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كوريليا الحلال (السابقة)، ص 12.

(3) عيسى برهومة، مرجع سابق، ص 40.

ويذهب أحد الدارسين ملها مخالفا، يرى أنه ليست الأنثوية طبيعة ثابتة بالمنعنى الثقافي، كما هي بالمنعنى البيولوجي مثلا، ومن ثم، الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل، إنهما يستعملان اللغة نفسها، ويعبر كل منهما عن تجربته وتجاربه العالم الخاص، الذي يحيط به، ويؤثر في وعيه؛ وكون اللغة، بوصفها وسطا، يتسرب الوعي من خلالها، معمورة بالفكر الذكوري مهيمنا عليها من قبل الرجل، لا يعني أن بإمكان المرأة أن تكتب أدبا له طبيعته الخاصة المختلفة المنقطعة عما يشكل أساسا، ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع<sup>(1)</sup>.

وثرجع سبندر سبب الاختلاف اللغوي، إلى العامل الثقافي، عبر طرحها مجموعة من الأسئلة في كتابها، فيما يخص اللغة والجنس. وتصل إلى أن سبب الازدواجية لا يعود إلى اللغة نفسها، وإنما إلى خلفيات ثقافية، لها علاقة بالنظرة إلى المرأة، تحت ظلال النظام الأبوي، وعلى النقد النسوي اللغوي أن يعيد صياغة العلاقة بين اللغة والجنس، من خلال التغلغل في المفاهيم الأبوية السائدة، وإعادة النظر فيها، أي (تفكيكها)<sup>(2)</sup>.

ومن المفاهيم في هذا الصدد: أجنوسة<sup>(3)</sup>، وتعد الأجناس النحوية، من أكثر التصنيفات تعقيدا؛ لأنها متغيرة من لغة إلى أخرى، كما أنها لا تلتزم بالجنس البيولوجي، أي أنها في بعض اللغات لا تكفي بالتقسيم المعروفين (المذكر والمؤنث)، أو حتى الحايث إضافة إليهما، بل إن هناك من اللغات ما تصل تقسيماتها الجنسية إلى عشرين جنسا. كالتقسيم إلى العاقل وغير العاقل، والقوي والضعيف، والحى وغير الحى.. ولذلك، فإنه لا هرمية، ولا

(1) خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة فخري صالح: "الموقف الجمالي: نقد نسوي أم جزيرة للنساء". ص 239.

(2) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة كوريليا الحلال: "المرأة العربية، الإبداع النسوي، النظريات النسوية". ص 20، 21.

(3) هناك من يستخدم هذا المصطلح دون تعريف، ويستيقه Gender، وهي كلمة من أصل لاتيني، تعني النوع أو الأصل أو الجنس، وفي دليل الناقد الأدبي، استخدم المؤلفان لفظة المرأة أجنوسة، وهي ليست مقتصرة على الجنس البشري، وإنما قد تعني الأجناس الأدبية، أو الفنية أو النسوية. ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150.



مفاضلة بين هذه الأجناس النحوية، وإنما تمتاز نحوياً، اتفاقاً أو اختلافًا، بحسب سياقاتها. وهي تستند بالدرجة الأولى إلى خصائص اللغة، والعرف اللغوي<sup>(1)</sup>.

فالموضوع يرتبط بسبب، مع الثقافة والأيدولوجيا، إذ يذهب دارسو الجنسية إلى أن الفرق بين الرجل بصفاته الإيجابية، والمرأة بصفاتها السلبية، مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى، إنما هو فرق أيدولوجي ثقافي اجتماعي، دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح، كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس بُنية الجنسية، ويميز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين، وبهذا فإن الثقافة، وليست الطبيعة البيولوجية، هي التي تضع قيودًا ومحددات حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك<sup>(2)</sup>.

ورغم أن الأساس في اللغة الحياد في التعامل مع الجنس، نجد هناك ازدواجية عانت منها المرأة، ولا تزال تبحث عن وسيلة للتخلص منها، فألجبرية البيولوجية، مجرد إسقاط ثقافي، لا علة طبيعية له في التكوين البشري نفسه<sup>(3)</sup>، امتدت آثاره إلى اللغة، لذلك، سعت الحركات النسوية إلى تطهير اللغة من مظاهر التحيز، والتطلع إلى لغة محايدة تتسق ودور الجنسين في صوغ الحياة<sup>(4)</sup>.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الدراسات النسائية استفادت من تعددية الجنوسة اللغوية، وبعدها عن ربط المسألة بالجنس البشري البيولوجي، وهذا يساعد في تحقيق مساعيها الرامية إلى تحقيق المساواة، وإلغاء الفوارق الهرمية - التفاضلية بين الجنسين على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150، 151.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 151.

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 151.

(4) جيسي يرهومة، مرجع سابق، ص 86.

(5) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 150، 151.

ويمكن التساؤل هنا: لم سعت الحركات النسائية إلى دمج صوتها بصوت الرجل، وكان يُتَظَر منها البحث عن الاستقلالية، وتحقيق الخصوصية؟

قد ترتبط الإجابة هنا بطبيعة النظرة إلى تلك الخصوصية، وهي نظرة سلبية (عالميا)، لم تعجب المرأة، لاسيما تلك الباحثة عن حقوقها وذاتها المسحوقة عبر الزمن، فمثلا يرى أوتو جيسبرسن أن مما لا يرقى إليه الشك، ويصل إلى درجة الحقيقة الثابتة، أن إسهام المرأة في اللغة هو الحفاظ على نقائنها من خلال تأيها - بحكم غريزتها - عن التعبير الفظ والسوقي، أما إسهام الرجل فيتسم بالعنفوان والخيال والإبداع.. الأمر الذي يكرس أهمية الرجل وذكاءه، وحق المرأة وتفاهتها<sup>(1)</sup>.

وبذلك تمجد الحركات النسائية نفسها مدفوعة دفعا إلى أهون الشرين؛ فلا يمكنها قلب الموازين السائدة والمترسية، عبر الدهور، بين عشية وضحاها، لذلك، فضلت أن تبحث عن لغة محايدة.. لغة إنسانية.. لغة لا تتسم بأنها 'فحلة' من صنع الرجل.

ومع كل ما نذهب إليه من أن للمرأة لغة خاصة في ما تقول، إلا أننا، في الوقت نفسه، لا يمكننا إنكار مسألة أن لكل شاعر أسلوبه ولغته ومفرداته الخاصة؛ فالشعراء المعاصرون أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها<sup>(2)</sup>.

وترى سيكسو أن تجاوز قوانين الخطاب المتمركز حول الذكر هي المهمة المنوطة بكتابة المرأة، ولأن مجال عمل المرأة الدائم يسكن في الخطاب، الذي يهيمن عليه الذكور، فإن المرأة بحاجة إلى أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها<sup>(3)</sup>. وتصريح المرأة عن اللاشعور، الذي كانت

(1) سارة جاميل (تحرير)، مرجع سابق، دراسة ماري م. تاليوت: ألتسوية واللغة، ص 210.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي للمعاصر، ط 3 دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص 174.

(3) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغافقي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996، ص 210.

تكتبته قبل تحررها - والذي ركزت فيه على الجسد بكل ما فيه - 'سيجمل اللغة الأم ذات الشق الواحد ترجع بأكثر من لغة'<sup>(1)</sup>.

بعد أن فرغت الناقذات النسويات من كشف سلبية المرأة، وتفرغها من ملامح الإنسانية في أعمال الرجال، بدأت أعمالهن تُركز على النصوص التي تكتبها المرأة، لإعادة اكتشاف كتابات المرأة التي ظلت طي النسيان زمنا طويلا، والتي لم تحظ بالقدر الكافي من التقدير في الماضي، وكذلك لوضع معايير جمالية يمكن تطبيقها على النصوص، التي تكتبها المرأة في الحاضر<sup>(2)</sup>. مما يدل على تمتع كتابة المرأة بالخصوصية في المعايير الجمالية، فضلا عن الموضوعات التي تطرقها.

وجود المرأة، في الكيان اللغوي، سيثري هذا الكيان ويفنيه، إذ إنه 'حينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، فإننا بهذا، نضيف صوتا جديدا إلى اللغة، صوتا مختلفا'<sup>(3)</sup>.

والنتيجة، التي أتوصل إليها من قراءتي، في ما تكتب المرأة من شعر على وجه الخصوص، وفيما تتج من كلام عام، وفي ردود أفعالها، وما تركز عليه من موضوعات، هي أن نتاجها الأدبي يدل على أنها تستخدم لغة مناسبة لاهتماماتها الخاصة، بغض النظر عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء تفرداها.

(1) رمان، سلدن، مرجع سابق، ص 210.

(2) سارة جاميل، مرجع سابق، دراسة جيل ليهان: 'النسوية والأدب'. ص 197.

(3) عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ص 8.

- بعض وجوه خطاب المرأة في القرآن الكريم:

لقد تبين، في نظرة للباحثة، في ما عبر به القرآن الكريم، على لسان المرأة، وفي مسع كامل، وإجراء بعض المقارنات، أن القرآن الكريم استخدم لغة وأساليب خاصة، على لسان المرأة، مختلفة عن تلك التي تكون على لسان الرجل. وفيما يأتي بيان لبعض تلك الوجوه:

- ما قيل على لسان زوج إبراهيم عليه السلام حينما بشرت بالولد، ﴿قَالَتْ يَوَاقَتَىٰ أَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾<sup>(1)</sup>، كانت ردة فعلها التلقائية والمباشرة تتمثل في الولوجة والتعجب، وفي كتاب الثعالبي، ضمن باب النحت في اللغة العربية، ذكر ألولوجة، وحدد اختصاصها بالمرأة (دون الرجل)، فهي حكاية قول المرأة: واويلاه<sup>(2)</sup>.

- في مقارنة بين آيتين من سورتين مختلفتين، ومختلفتين في جنس المتكلم، لكن تتفقان في الموقف، الذي قيلتا فيه. ورد في سورة يوسف، قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لَا مِرَّةَ أَصْخَرِي مَثْوًى أَنْ يَفْعَلَا أَوْ تَتَخِذَهُ وَلَدًا ۖ وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَا لِيُوسُفَ﴾<sup>(3)</sup>. ورد في سورة القصص، قوله تعالى: ﴿وَقَالَتِ امْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قُرْتُ عَيْنِي لِي وَلَٰكَ لَا تَقْتُلُوهُ عَسَىٰ أَنْ يَفْعَلَا أَوْ تَتَخِذَهُ وَلَدًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾<sup>(4)</sup>. والفرق هنا ما أضافه القرآن على كلام المرأة حينما قالت: قرة عين، ولم يكف بالعبارة التي صاغها على لسان الرجل، وهي تدل على المشاعر والحميمية، التي تمتاز بها المرأة عن الرجل.

(1) هود، الآية 72.

(2) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له خالد فهمي، المجلد الأول، ط 1، مكتبة الخالجي، القاهرة، 1998، ص 347.

(3) يوسف، الآية 21.

(4) القصص، الآية 9.

- وفي مقارنة بين مقولة زوج إبراهيم عليه السلام الواردة في سورة هود (التي سبقت الإشارة إليها آنفا)، مع ردة فعله هو عليه السلام حينما بُشِّرَ بالبشرى نفسها، الواردة في سورة الحجر: ﴿قَالَ ابْشِرْ تَمُوتُنِي عَلَىٰ أَنْ مَسِّنِيَ الْكَبِيرُ فِيمَ تُبْشِرُونِ﴾ (١) قَالُوا بِشَرِّتَكَ بِالْحَقِّ فَلَا تَكُن مِّنَ الْقَنِيطِينَ (٢) قَالَ وَمَنْ يَقْتَضُ مِن رَّحْمَةِ رَبِّي إِلَّا الضَّالُّونَ (٣). ومع قول زكريا عليه السلام في نفس السياق، الوارد في سورة مريم: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي كُنتُ لِي غَلَمًا وَكَأَنِّي آمَرْتِي بِعَاقِرٍ وَكَدَّ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا﴾ (٤) قَالَ كَذَّالِكُ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَىٰ هَئِئَ (٥). فقد أجاب النبيان - عليهما السلام - بعقلانية مباشرة بعد تحكيم العقل، وأكثر هدوءاً رغم تفاجئهما بالموقف. أما هي فقد أبدت صوت الولولة، ثم أظهرت السبب العقلي لاستغرابها، ثم عقيبت بأن هذا شيء عجيب.

ثم تنتظر في رد الملك البشير، إذ كان لزوج إبراهيم عليه السلام مختلفاً عن الردين الآخرين، حيث ركز فيه على أهل البيت: ﴿رَزَحَتْهُ اللَّهُ وَبَرَكَتُهُ عَلَيْهِمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَّجِيدٌ﴾، فالرد هنا يناسب طبيعة المرأة؛ كونها هي السكن والمآل لزوجها في بيته. كما أن فيه كثيراً من الرفق والأناة. أما الرد لهما، فكان صارماً: ﴿بَشِّرْكَ بِالْحَقِّ﴾.

اختلف ضمير الخطاب عند إلقاء البشري، فاستخدم لهما ﴿إِنَّا نُبَشِّرُكَ﴾ بصيغة المضارع المخاطب، ولها ﴿فَبَشِّرْنَهَا﴾ بصيغة الماضي الغائب. ويمكن أن يتفق هذا والطبيعة الاستحيائية للمرأة، وضرورة احتجابها، فكان تكليمها - عند الضرورة - من وراء حجاب، صوناً لهما، وكان الكلام مباشرة إليها يقلل من قلدتها.

(١) الحجر، الآية 54-56.

(٢) مريم، الآيات 8-9.

حين قيل لهما (النبيين): ﴿فَبَشِّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ﴾، ﴿إِنَّا كَبِيرُكَ بِغُلَامٍ أَسْمُهُ  
 نَحْنُ﴾، كان التركيز على مولود قادم واحد فقط . أما لها: ﴿فَبَشِّرْنَاهَا بِوَسْطَىٰ وَهْنٍ وَزَّآءٍ  
 إِسْحَاقٍ يَعْقُوبُ﴾، مركزاً (لها) على مسألة التناسل والتكاثر والاستمرار، وهذا من صفات  
 الأنثى، وما يشغل بالها، ويعد من أهم اهتماماتها، بل ومن أولويات الوجود لديها.  
 - في سورة يوسف، ورد قوله تعالى في نسوة المدينة في مضافة امرأة العزيز، عندما  
 ظهر لمن يوسف عليه السلام: ﴿فَلَمَّا رَأَيْتَهُ أُكْبِرْتُهُ وَقَطَّعْتَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ  
 هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾<sup>(1)</sup>. أبلدين استغراباً شديداً، حتى إنهن قطعن أيديهن، وهنا تصوير  
 قرآني لردة الفعل بالكلام ، ولغة الجسد.

وفي مشهد آخر، حينما دخل زوجها عليهما، عندما راودت يوسف عليه السلام عن نفسه،  
 بادرت هي أولاً، وبشكل سريع: ﴿قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرْزَأَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ  
 عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾<sup>(2)</sup>. مع الأخذ بعين الاعتبار تكرار كلمتي 'كيد' و 'مكر' مقترنة بالنساء، فقد  
 عرفت هذه المرأة المدخل لتحريض زوجها على سجن يوسف عليه السلام إذ لم يمثل لأمرها  
 ورغبتها، وإيعاداً للتهمة عن نفسها، فالحمية - كما قلّرت - ستأخذ زوجها دون أن يتمهل  
 ويفكر، ويقوم بسجنه دون أن يشك فيها. أما الكيد، فيمكن عده نوعاً من التعويض عن  
 القوة تستخدمه المرأة، التي لا تمتلك القوة الجسدية التي للرجل. وقد تداولت العرب مقولة  
 الكيد أبلغ من الأيد، فهو شكل من أشكال القوة، ليست الجسدية، وإنما تلك التي تستخدم  
 الفكر والدهاء، لذا، تعد أشد من القوة المتعارف عليها (الجسدية).

(1) يوسف، الآية 31.

(2) يوسف، الآية 25.

- في سورة النمل، ورد خطاب ملكة سبأ، بين يدي حاشيتها ومستشاريها، وبين يدي ملك آخر (النبي سليمان ﷺ)، على نحو يُظهر ذكاءها ودهاءها: فهي:
- تأخذ بمبدأ الشورى ولا تستبد بالرأي، ﴿قَالَتْ يَتْلُمَا أَلَمَلُوا أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ﴾<sup>(1)</sup>. وتصف إحدى الباحثات هذا الخطاب الصادر عن ملكة سبأ إلى قومها (مستشاريها) بأنه امتاز بأسلوبه الخطابي البعيد عن الإنشائية والوجدانية؛ إذ لا تودد فيه لقومها ولا تملق، وإنما بيان سياسي حازم، ضمته بإيجاز بديع، ما أرادت إيصاله إليهم، وسكتت عما لم تُرد إيضاحه<sup>(2)</sup>.
- ﴿يَسْمُرُ اللَّهُ أَكْرَحَمَنِ الرَّحِيمِ﴾<sup>(3)</sup>، لم ترد في ثنايا السور القرآنية إلا على لسان هذه المرأة.
- أرادت اختبار صاحب الدعوة، مرسل الكتاب (سليمان ﷺ) بهدية، لترى إن كان صاحب حق ومبدأ، أم طالب مال ونفوذ: ﴿وَلِيَّ مُرْسَلَةٍ إِلَيْهِمْ بِهِدِيَّةٍ فَتَاطَرُّ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ﴾<sup>(4)</sup>.
- الخيار الذي اختارته للرد والاختبار كان (هدية)، وهذا فيه لمسة أنثوية، ويقع ضمن دائرة اهتماماتها. وفيه كثير من الدهاء، ولم يكن اختبارها عسكرياً، متمثلاً في شن حرب، أو إرسال سرايا..

(1) النمل، الآية 32.

(2) غدير الشاملة، خطاب المرأة في القرآن الكريم، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، 2007، ص 121.

(3) النمل، الآية 30.

(4) النمل، الآية 35.

- ﴿فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عِرْشُكَ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ <sup>(١)</sup>﴾، وإجابتها هذه تدل على

الحكمة، وعدم التسرع، فلم تحب بالإيجاب مباشرة، رغم التطابق بين عرشها، والعرش الذي سئلت عنه، ولم تنف مباشرة رغم بعد المسافة، وإنما تريثت وأعطت إجابة تبولماسية، ليست قاطعة نهائية، وإنما تظل حاملة أوجه.

- النتيجة النهائية التي توصلت إليها، بعد أن تحققت وصارت على بينة من الأمر، إذ

اتبعت سليمان وأسلمت معه: ﴿وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ <sup>(٢)</sup>﴾. ومن

الجدير بالملاحظة هنا، أن القرآن الكريم لم يسجل اتباع قوم بأكلهم لنبيه المرسَل إليه، وتصديقهم لدعوته- والكلام هنا لا ينبغي أن كل نبي كان له من يتبعه من بعض قومه، أو أقلية منهم لا تكاد تذكر - سوى قوم يونس عليه السلام، وقوم هذه المرأة الحكيمة، الذين اتبعوا ملكتهم ذات العقل الحصيف المميز للأمور، وهذه أبلغ شهادة على كمال عقل المرأة، بعكس ما تطلقه عليها الثقافات المختلفة من أنها نصف رجل، أو ضعيفة الإدراك والتفكير. حتى إن القرآن الكريم لم ينسب الكلام إليها بضمير الغائب، وإنما أجرى الخطاب على لسانها مباشرة، وفي هذا تقدير لذاتها واحترام لها.

- في سورة القصص: ﴿قَالَتَا لَا تَسْقَىٰ حَتَّىٰ يُصَدِّقَ الرِّعَاءَ وَأَبُونَا شَيْخٌ

كَبِيرٌ <sup>(٣)</sup>﴾. هذا الكلام كان من الفتاتين إلى موسى عليه السلام، ويظهر فيه الاختصار والإيجاز،

لأنه كان غريبا عنهما آنذاك، فلم يكن الجال يسمح بإطالة الحديث معه، وقد كانتا أصلا تنتظران انصراف الرعاة كي تسقيا، ابتعادا عن الاختلاط بالرجال، فهما تتقيدان بالتقاليد والنوابط.

(١) النمل، الآية 42.

(٢) النمل، الآية 44.

(٣) القصص، الآية 23.



-﴿قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَأْكُلُ أَخَصْرَةً مِنْ رَبِّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَنْتَحِرَ الْقَوَىٰ﴾-

الْأَمِينُ<sup>(1)</sup>، ألمحت للأب الحصيف تلميحا، أنها تريد لنفسها، دون التصريح، وهذا من سمات كلام الأنثى. كما أن في تركيزها على صفتي القوة والأمانة، وتقديم القوة على الأمانة، دلالة على أن هذه (القوة) هي الصفة الأهم، التي تسترعي اهتمام المرأة بالرجل وإعجابها به، وهي التي تميزه عن المرأة. وفي الثقافة ترتبط كلمة رجل بالقوة، فكثيرا ما نعطي أحدا ما بقولنا: فلان رجل. أما عبارة: فلان كالنساء، فأول ما تدل عليه - عموما - أنه شخص جبان، لا تتوافر فيه مقومات الرجولة والقوة.

- في سورة الذاريات، تكرر ذكر قصة الملكين، اللذين بشرا إبراهيم عليه السلام بالولد، لكن القرآن لم يذكر ردة فعله عليه السلام، وإنما ردة فعل زوجته ﴿فَأَقْبَلَتْ أَمْرَاتُهُ فِي صَهْرٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ﴾<sup>(2)</sup>. هذا الموقف الذي كان منها، رصده القرآن بكل جزئياته، ولم يكتف باللغة المحكية، وإنما وصف كذلك لغة الجسد، فقد جاءت على عجل لشدة استغرابها، ثم لطمت وجهها بجميع أصابعها، ثم قالت عجزوز عقيم، فلم تكن كلماتها بحجم ما أبدته جسديا من شدة الاستغراب. وعادة ما تختص النساء بمركة لطم الوجه في المواقف، التي تكون الأمور فيها حازية.

- في سورة التحريم: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِلَّذِينَ ءَامَنُوا امْرَأَتَ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِندَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِنْ فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾<sup>(3)</sup>. في هذه الآية يظهر ضيق امرأة فرعون بكل ملك زوجها، ودعاؤها الله أن

(1) القصص، الآية 26.

(2) الذاريات، الآية 29.

(3) التحريم، الآية 11.

من عليها بالبيت في الجنة، فهي تبحث عن السكنى والأمان، والمرأة تألف البيت عادة، والبيت يتصل عادة بها، لأنه ملائمتها.

### ثالثاً: النقد النسوي؛

إن مما يدفعني إلى الخوض في موضوع النقد النسوي - دون الغوص فيه عميقاً - ، هو تركيز هذا النقد، في بدايته على إبداع النساء، الذي طالما أُلقي في الظل، ثم ما وجدته فيه من محاولته إبراز التمايز الذي يظهر في النصوص الإبداعية، تبعاً لاختلاف الجنس<sup>(1)</sup>. والنقد النسوي Feminist Critique هو مصطلح صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إيلين شوالتر في كتابها نحو بلاغة نسوية (1979)، الذي تصف فيه طرائق تصوير المرأة في النصوص، التي يكتبها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثم فإن النقد النسوي يهتم بدراسة كيفية تأثير جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة<sup>(2)</sup>.

ولكن شوالتر تدعو إلى التركيز على المرأة، أي إلى تناول نقدي للنصوص، التي تكتبها المرأة، كي تدرس عالم المرأة بحق. فهي ترى أن النقد النسوي، إذا اقتصر على القوالب النمطية لصورة المرأة، فإننا سنظل في إشكالية القولية أو النمطية، التي يرسمها الرجل للمرأة، ولن نحتاج عالم المرأة بكل دقائقه<sup>(3)</sup>.

وهناك اتجاه في النقد النسوي أسمته شوالتر بالنقد الجينوشي Gynocriticism ، وهو الذي يُعنى، على وجه التحديد، بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية

(1) ينظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخليل، "المرأة العربية: الإبداع النسوي، النظريات النسوية"، ص 19.

(2) سارة جاميل (محرر)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ص 338.

(3) ينظر سارة جاميل، المرجع السابق، ص 338، 339.

السيكولوجية، والتحليل والتأويل، والأشكال الأدبية، بما فيها، الرسائل، والمذكرات اليومية<sup>(1)</sup>.

وقد تضاعفت دراسة الخطابات النسوية مع تطور الخطابات النقدية العامة، وتطور منها تدريجياً: المدرسة الإنجليز - أمريكية، والفرنسية، والماركسية، والنفسية، والسوداء، ومدرسة نقد العالم الثالث<sup>(2)</sup>.

هذا التعدد أتاح تعدداً في النظريات، وقد كان ذلك إثر وعي بأن هناك عوامل أخرى، تسبب في اختلاف لغة المرأة، غير الجنس، كالاختلاف الطبقي، والعرقي، والثقافي، والجيلي.. كما أن هذه الاختلافات تؤثر من ناحية المواضيع، التي طرحها في الأدب، وشكل الخطاب النقدي<sup>(3)</sup>.

#### - إفادة النقد النسوي من المناهج النقدية:

ركزت تيارات النقد النسوية على قضايا محددة، راحت تعمل من أجل تحقيقها والوصول إلى أهدافها التي ارتسمتها، فهي على اختلاف منطلقاتها من تحليلية نفسية، وماركسية، ومادية، وما بعد بنوية... الخ، تعمل على إزالة الغموض والسحر من جسد المرأة وصورها النمطية في الثقافة والمجتمع، وأشكال تمثيلها في الأدب والفن، سواء فيما تكتبه المرأة، أو ما يكتبه الرجل<sup>(4)</sup>. وغاية ما ترنو إليه تحرير المرأة مما ألصقته بها الثقافة الأبوية من السلبية، ومن التبعية، التي طالما عرفتها بالإسناد إلى الرجل، وسلب ذاتها، وجعلها آخر<sup>(5)</sup>.

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي، مرجع سابق، 331.

(2) ينظر، خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورنيليا الخالد (دراسة سابقة)، 18.

(3) ينظر دراسة كورنيليا الخالد (السابقة)، ص 22.

(4) خصوصية الإبداع النسوي، مرجع سابق، دراسة فخري صالح: "لوقوف الجمالي: نقد نسوي أم جزيرة للنساء"، ص

235.

(5) تنظر دراسة فخري صالح، السابقة، 235.

ومن مظاهر الانقلاب والثورة، على النقد الذكوري، قيام النقد النسوي - الذي يرفض الإرث النظري السابق - بتخليص الأدب من تحكم الخطاب النقدي السائد<sup>(1)</sup>، لذا؛ المنجذبت الناقداً النسويات إلى أنماط النظريات ما بعد البنيوية عند لاكان وديريدا، ربما لأنهما يرفضان، في الحقيقة، أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة<sup>(2)</sup>. فحلت مقولات ديريدا في الإرجاء والاختلاف والتأويل محل التقييم النظري السائد<sup>(3)</sup>.

قد لا يكون من السهل تحديد معالم تيار النقد النسوي؛ فهو ليس منهجاً قائماً بذاته، ولكنه منهج انتقائي؛ أي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له. وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية، التي تحدد معالم الإيجابية بالسلبية، وكسر الانفصال بين الذات والآخر، بحيث لا يكون هناك آخر، بل ذوات مختلفة متفاعلة مولدة بذلك معاني جديدة<sup>(4)</sup>. كما أنه يدعو إلى إعادة قراءة الأنثوي (نقده)، وكتابته (إبداعه)، الذي طالما خضع للبنية الأبوية، بوصفه قاصراً غير مماثل<sup>(5)</sup>.

وهناك من يرى أنه ليس ثمة تساو في التعبير عن ذات المرأة، حينما يعبر كلا الجنسين عنها، أو في قراءتها، لأن المرأة، حين تتحدث عن الموضوعات الخاصة بها، تتمتع بقدرة أكبر على تصويرها، لكونها ترى الأشياء رؤية مختلفة عن الرجل، وهذا يحتاج إلى قراءة قادرة على تمييز الجوانب، التي لم يكن الناقد معنيا أصلاً بملاحظتها، لذا لا بد أن يقرأ هذا الأدب قراءة نسوية. قراءة متحررة من تحكم الرجل في الخطاب والمصطلح النقدي،

(1) وامان سلدن، النقد النسوي، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة الآداب الأجنبية، بغداد السنة 12، العدد الأول، ص 53. نقلاً عن خصوصية الإبداع النسوي، دراسة إبراهيم خليل: 'العلاقة باللات: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي'، ص 123.

(2) وامان سلدن، النظرية الأدبية للمعاصرة، مرجع سابق، ص 188.

(3) خصوصية الإبداع النسوي، دراسة إبراهيم خليل (السابقة)، ص 123.

(4) شيمين أبو النجا، مرجع سابق، ص 30.

(5) ينظر شيمين أبو النجا، مرجع سابق، ص 30.

متحررة من الخطاب النسوي السائد، الذي لخصته روبين لأكوف بالصفات الثلاث: الضعف، والتردد، والتركيز على المبتذل والثافه<sup>(1)</sup>.

وقد أوجز سلدن الحديث عن الخبرة الأنثوية، بوصفها إحدى البؤر، التي يقوم عليها الاختلاف الجنسي، فهذه الخبرة تشكل مصدرا للقيم الإيجابية الأنثوية في الحياة والفن<sup>(2)</sup>. إن هذه الخبرة الخاصة تنبع من كون المرأة قد جربت وحلها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصة (الإباضة، الطمث، الوضع)، فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة<sup>(3)</sup>. هذا عن التجارب الجسدية البيولوجية، أما بالنسبة للانفعالات، فإن خبرة المرأة تتضمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال، ولهن أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو مهم، وما ليس بهم، وقد أطلق على دراسة التمثيل الأدبي لهذه الاختلافات في كتابة النساء اسم (النقد الأنثوي) gynocritics<sup>(4)</sup>.

وقد ركزت فرجينيا وولف، في نقلها للكتابات النسوية، على ما كان يواجه المرأة من مشكلات تعيق عملية الإبداع لديها، فقد كانت تعتقد أن النساء واجهن دائما عوائق اجتماعية واقتصادية، تحول دون طموحن الأدبي<sup>(5)</sup>. وبناء على ذلك اختلفت - عندها - كتابة النساء؛ فالتجربة الاجتماعية - المختلفة - لا النفسية هي التي أفرزت اختلاف كتابة المرأة عن الرجل<sup>(6)</sup>. وتمثل فرجينيا وولف أول ناقلة اهتمت بالبعد الاجتماعي.. في تحليلها للكتابة النسوية. ومنذ ذلك الحين حاولت بعض الكاتبات الماركسيات على الخصوص، أن يربطن تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية بتغير موازين القوى بين الجنسين<sup>(7)</sup>.

(1) رامان سلدن، دليل القارئ إلى نظريات النقد للماصرة. نقلا عن إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، ص 136.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية للماصرة، ص 190.

(3) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 190.

(4) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 190.

(5) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 199.

(6) ينظر رامان سلدن، مرجع سابق، ص 200.

(7) رامان سلدن، مرجع سابق، ص 191.

لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثراً عميقاً بنتائج التحليل النفسي الفرويدي، مما أدى إلى إنتاج أفكار نادت بها النسويات؛ منها، أن المرأة هي صمت اللاشعور الذي يسبق الخطاب. إنها الآخر الذي يبقى خارجاً ويهدد بتعطيل النظام الشعوري (العقلي) للكلام<sup>(1)</sup>. وهذا ما أرادت سيكسو - ويتأثر من التحليل النفسي - من المرأة أن تعبر عنه، حيث أطلقت نداءها للمرأة بقولها: أكتبي ذاتك، ينبغي أن يُسمع جسدك. وحيثُ فقط ستغيض المصادر الخبيثة للاشعور<sup>(2)</sup>.

أما سلدن فلا يؤمن بالتسليم التام لنظريات سابقة - رغم الإفادة منها إلى حد ما -، إذ لا بد من إعادة تقييم قوانين الماضي وإعادة تشكيلها، مع كل تغير في موازين القوى بين النقاد الرجال والناقدات النساء، ومع كل بروز في قضية الجنس في الجدلالات النظرية، إذ لا يمكن لنقد الجنس أن يقبل باللجوء إلى نظرية مقبولة على نحو كلي شامل<sup>(3)</sup>.

إن التشكيك في نظرية الأدب والنقد - من وجهة النظر النسائية - هو البداية نحو تحرر المرأة، فالنظريات الأبوية - كما ترى ماري إيملتون، في كتابها النقد الأدبي النسائي - فرضت سيطرتها طويلاً عبر التاريخ، هذه السيطرة ليست في التنظير فقط، وإنما في التطبيق أيضاً، وقد تميزت مناهجها بالانحياز للرجال<sup>(4)</sup>. على أن ذلك لا يعني أن دهاة الحركة النسائية رفضوا كل النظريات السابقة، وإنما انتفعوا ببعضها كالماركسية، وما بعد البنيوية، والتحليل النفسي<sup>(5)</sup>.

إن ما يكسب موضوع النقد النسوي أهمية، في هذه الدراسة، اهتمام الاتجاه الجيتشي - الذي أشارت إليه شوالتر، والذي هو أحد فروع النقد النسوي - بتحديد

(1) رمان سلدن، مرجع سابق، ص 208.

(2) نقلاً عن رمان سلدن، مرجع سابق، 209.

(3) رمان سلدن، مرجع سابق، ص 211.

(4) ينظر محمد عتاني، مرجع سابق، ص 188.

(5) ينظر محمد عتاني، المرجع السابق، ص 189، 190.

موضوع المادة الأدبية التي كتبها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلاً)، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة المرأة بابتها أو المرأة بالمرأة<sup>(1)</sup>.

هنا من ناحية المضمون (ما يقوله الأدب النسوي)، أما من ناحية الشكل (كيفية التعبير عنه)، فإن النقد الجيتوي يقوم بتحليل سمات (لغة الأنثى) ومعالمها، أو الأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب، وبنية الجملة، وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية<sup>(2)</sup>. كما ينقب عن الموروث الأدبي الأنثوي، لإيجاد نموذج يحتذى أنثويا، وإثبات التجربة الأنثوية المتميزة<sup>(3)</sup>.

إن هذه السمات التي يسعى النقد الجيتوي إلى إثباتها وتقصيصها، تشابه إلى حد كبير مع ما تسعى هذه الدراسة إلى التوصل إليه، من خلال الأمثلة الشعرية التي اتخذتها الباحثة بوصفها أحد (أهم) جوانب إبداع المرأة، التي قد تظهر سماتها الأنثوية من خلالها. وهذا ما سيتم القول فيه تفصيلاً في الفصلين الآتيين، من النماذج الشعرية للشواعر الثلاث.

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 331.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 331.

(3) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، للرجع السابق، ص 331.





## الفصل الثاني

### الاتجاهات الموضوعية في الشعر النسوي



## الفصل الثاني

### الاتجاهات الموضوعية في الشعر النسوي

يمالج هذا الفصل أهم الموضوعات، من وجهة نظر الباحثة، التي وجدت أن معظم شعر المرأة، يمكن أن يتولد من بؤرة هذه الموضوعات. فهي موضوعات تعدّ مشتركة بين الشواعر، اللواتي قامت الباحثة بدراسة شعرهن، ومن ثم، يمكن الحكم، بأن هذه الموضوعات، تشكل معظم دائرة اهتمامات المرأة بعامة، وتكثر الاهتمام والتفكير بها. وقد تأتي للباحثة رصد هذه الموضوعات، وتم تقسيمها وفق ما يأتي:

#### أولاً: اللون:

إن العناية باللون، ووصفه، والدقة في ملاحظته، وجعله من عوامل انعكاس الانفعالات الإنسانية، وشكلا من أشكال تلك الانفعالات، هي إحدى شواغل الأئمة، التي تُعنى بها على نطاق واسع.

وقد رصد الباحثون ظاهرة ورود الألوان في كلام المرأة، فوجدوا أن حديثها يتميز باستعمال كلمات تعبر عن دقتها في الوصف، تفوق تلك التي يستعملها الرجل، وأنها تملك معجماً لونياً خصباً. ويردّ بعض الباحثين سبب هذا الاهتمام إلى العوامل الاجتماعية والثقافية، التي تساعد على اهتمام المرأة بالملابس<sup>(1)</sup>. فالباحث عيسى يرهومة، يذكر ما استقر في الأدعان من أن مبعث هذا الاهتمام بالألوان هو سذاجة المرأة، وفراغ فكرها<sup>(2)</sup>. لكنه يرى

(1) ينظر أحمد خنجر عمر، مرجع سابق، ص 96، 97.

(2) ينظر عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 132.

أن الملابس والزينة... (أشياء المرأة)، هي نوع من اللغة، التي تدبهم السلوك الكلامي، ومن ثم، يتحقق للمرأة ما تطمح إليه من التميز، ونيل القبول والإعجاب من قبل الآخرين<sup>(1)</sup>.  
ويسبب هذه العناية بالتأنيق والزينة وتنسيق الألوان، والاحتفاء بها، وتستبج تدرجاتها أينما تكون، ظهر ذلك بشكل لافت في شعر المرأة، على ما ظهر للباحثة، وتم لها إظهار بعض من ملامح اهتمام الشاعرة بالألوان.

لكن الباحثة، لا تسلم مطلقاً بالتعليل السابق الذكر، بل ترى أن النظرة إلى اللون، والتعامل معه من قبل المرأة، قائمة على علاقاته بالحالات الشعورية، وارتباطه بالقيم التعبيرية، والتجارب الوجدانية، كذلك الطريقة التي تعامل بها الاتجاه الرومانسي معه<sup>(2)</sup>.  
تستعمل نازك الألوان بكثرة، وتكاد لا تخلو قصيدة من قصائدها من ذكر الألوان، أو مصادرها، التي تدل عليها أو توحي بها، ومن هذه الألوان، التي توحي بها مصادرها؛ قولها:

ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع<sup>(3)</sup>

هذا اللون الضبابي، الذي يدل على العمّة، ويوحي بالكآبة والخوف والبرد، قد يكون الموقف هو الذي استدعاه، فالشاعرة تتحدث، في قصيدة الأفعوان عن عدوها

(1) ينظر عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 133.

(2) ينظر نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط 1، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، 2008. ص 179. وقد أشار الباحث إلى أن هذه النظرة، هي إحدى نظرتين في التعامل مع اللون، أما الأولى، فهي التي سماها النظرة التقليدية، وهي التي تتعامل مع اللون بطريقة مادية، على أنه حلية إضافية مرتبطة بالشكل. وهذا القول فيه نظر، لأن هناك الكثير من الدراسات، بحثت في اللون وأثره في الشعر العربي، على اختلاف عصوره، ويصعب فيها أن اللون، عنصر معنوي، يظني معاني الشاعر، ويضغ معانيه إلى الإيحاء، يفض النظر عن وهي الشعراء بالمعاني الميتافيزيقية للون، التي تخرج بها الدراسات الحديثة (النفسية والجمالية....).

(3) ديوان نازك الملائكة، ط 2، المجلد 2، دار العودة، بيروت، 1979 ص 79.

الأفعوان، الذي ظل يطاردها، كي يقضي على أحلامها، فقبل ذلك مباشرة، أشارت إلى أن ذلك العدو المخيف:

مقلناه تَمَجَّ الحريف

فوق روح تَرِيدُ الرِّيح<sup>(1)</sup>

وبذلك نستطيع تخيل صورة الخوف والتيه والردى، من خلال تصوير هذا اللون المعتم لها: موحيةً بالحريف، كما يريد الأفعوان، بألوانه الباهتة، التي عبّر عنها الضباب، الذي يقبع وراءه ذلك الأفعوان. في حين أرادت روح الشاعرة استدعاء صورة الربيع بألوانه، وحيواته التي يئثها في الوجود.

ومن الألوان القائمة، الموحية بالغموض لديها: لون مؤلف من مِزْقِ الأحلام، وهذا لون غريب، يلزم تصوّره إعمال الخيال، ومثل هذه الألوان، التي ينسجها خيال الشاعرة، لا يعرف أحد ماهيتها، لكن دلالتها السوداوية لا تخفى على المتلقي الفطن:

وَأَذْرَعُ الْأَحْلَامَ تَرْجُو سُدى      خَلَقَ فِدْرُ مَنْ جَمَادٍ  
وَبِعَثْ ماضٍ لَوْنُ أركانِهِ      مِنْ مِزْقِ الْأَحْلَامِ<sup>(2)</sup>

فاللون، في شعر نازك، يعكس ما يوحي لها من معانٍ ودلالات، ولعل الخصوبة الدلالية التي يتمتع بها اللون في قصائد القلق كبيرة، إنه - أي اللون - يميز ويكرس مراحل عديدة مكثفة من القلق، لا لأنه رمز فقط، بل لأنه يشكل حالات، يسهم السياق في إظهارها وتبلورها للمتلقي، كما أن اللون في قصائد القلق، يشير إلى أن الذات في مرحلة

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 78.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 183.

قصوى من اليأس والعذاب<sup>(1)</sup>. وهذا يرتبط بشكل أو بآخر، بموضوعة أخرى، ارتبطت بشعر المرأة، غير كثرة استعانتها باللون، هي موضوعة الحزن والقلق واليأس، وتم إثباتها في موضع آخر من الدراسة.

كذلك استعانت نازك باللون لتوصل وصفا دقيقا لعيني بطل القصة، التي سردتها في الخيط المشدود إلى شجرة السرو، في أثناء مُضيهِ للقاء حبيبته، بعد طول غياب:

لون عينيك افعال وجبور<sup>(2)</sup>

وهنا إحياء للون، يعني أن نازك تصوّر ألوانا لا تُدرك بالحوس، وإنما بالفكر والتخيل. وهذا النوع من التصوير، يركز على استكشاف شيء من خلال شيء آخر، ولا يكون التشابه بينهما منطقيا، وصورة الاقتران اللغوية التي من هذا النوع، بحسب كارل فسلر، ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير. إنها حلم الشاعر، حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية<sup>(3)</sup>.

ولنا أن تصور لون وهم الحياة عند نازك، إذ لونه بعدة ألوان من وحي الطبيعة، لتعبر عن فناء العمر وانقضائه بلا فائقة:

ومرّ عليّ زمانٌ بطيء العبورِ  
دقائقه تتمطى ملأً كأنّ العصورِ  
هنالك تغفو وتنسى مواكبها أن تلوزِ  
زمانٌ شديدُ السواد، ولون النجومِ  
يلدّرنِي بعيون اللعابِ

(1) ماجد قاروط، لمحات اللون في الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2005، ص 152.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 188.

(3) نقلا عن عز الدين إسماعيل، مرجع سابق. Cf. Herbert Read, Collect Essays in Literary Criticism. ص 134.

وضوءٌ صغيرٌ يلوحُ وراء الغيوم  
عرفتُ به في النهاية لونَ السرابِ  
ووهمَ الحياةِ  
فواخيبتاه (1)

وهنا تتمتّج إجماعات مصادر الألوان، كالنجوم، وغيون الذئاب، بالصورة المتخيلة  
للألوان.

وما يثبت أنها لا تبحث عن قتامة الألوان والظلام فحسب، أنها في يُوتوبيا في  
الجمال، وهو المكان الذي صنعته في مخيلتها كما تريد هي، كانت توجّه الأوامر لعيون المياه  
بأن تفجر بالضياء والألوان:

تفجّري يا عيونُ  
بالماء، بالأشعة الذاتية  
تفجّري بالضوء، بالألوان، فوق القرية الشاحبة  
..

تفجّري بيضاء فوق الصخر  
لونا وضوءاً يتحدى كل رجس البشر (2)  
فالماء مصدر للون يوحى به، والأشعة الذاتية دلالة لونية، وكذلك تفجر الضوء  
بالألوان والشحوب.

وفي قصيدة يائسة لناذك، تعبر عن فقد الأشياء لمعانها، تقول:

نحن هنا وهمان، لا لونا      لا صوت لا شكلا

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 102.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 154، 157.

سراب لا شيءين، لا معنى لا لفظ لا ظلالاً<sup>(1)</sup>

إنها تعبر عن فقدان كل شيء، لكن يلفت الانتباه هنا، تعبيرها: سراب لا شيءين، وكأننا برسام يرسم لوحة بتفاصيل رائعة، لكن ألوانها شفافة، فهي تفصل بقولها لا شيءين، رغم أنهما سراب غير ظاهر، فكان يكفي منها أن تقول: لا شيء بالتعبير الشائع الأصح، لكنها أصرت على رسم تفاصيل لوحتها بكل جزئياتها، وإن اتعدمت الألوان فيها .  
إن نازك، حين تبدأ بوصف اللون وتحديد، لا تجعل القارئ يقف على لون محدد بدقة، فهي تحاول أحيانا أن تزيد أو تنقص من نسبة إضاءة اللون ودكته:

هو ذا الباب العميق اللون، مالي أحجْمُ؟<sup>(2)</sup>

ويسيطر اللون الأسود على الألوان كلها عند نازك، وتعبر عن هذا اللون إما بذكره صراحة، وإما بالإيماء إليه بما تحويه الطبيعة والوجود، كالليل، والمساء، والليله الشتائية، والدهاليز المظلمة... ليشكل إحدى الدلالات النفسية لارتباط السواد بالمعاني غير المستحبة، فهو يرتبط بالظلام وحجب الرؤية، ومن ثم الشعور بالرهبة، فيظل مرتبطا بالحزن والتشاوم، أما الأشعة البيضاء المنبثقة من الشمس، فإنها تعيد للألوان خصائصها، وتجلي الرؤية، فيشعر الإنسان بالأنس والأمان<sup>(3)</sup>.

وتعبر عنه صراحة أحيانا، لترمز به إلى ما يملأ نفسها من حزن ولوعة على ما فات، أو ما تحلم به ولم يتحقق لها، تقول:

وأعين فارغة الأحداق ليس لها قلب

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 191.

(3) ينظر مريم دراهمة، انقاط الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنصي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999، ص 53.



الشرق فيها أسودُ الأفاق ويلهثُ الغـربُ<sup>(1)</sup>

وفي موضع آخر، توظف نازك اللون الأسود على أنه لون للحظ السيئ والتعاسة:  
والعيون التي طالما حدثت في غرور  
ترمقُ الموكب الأسودا  
موكب الرازحين العبيد<sup>(2)</sup>

وهو أحيانا شيء محدد بذاته، يشكل أساسا، ثم تبدأ تشبه به الأشياء الأخرى:  
جرحٌ قد مرَّ مساء أمسٍ على قلبي  
جرحٌ يحتم كالليل المغمى في قلبي  
يحتم أسود كالنقمة في فكرٍ ثائرٍ  
الظلمة في أمسي المطوي أحسنه  
ومضت تهمس في صمت الليل: من الجاني؟<sup>(3)</sup>

بهذا التفاعل والانغماس في اللون (الأسود)، وكأن السواد، والليل، وظلمته، هي التي تلمس جرح الشاعرة وتحس بها، تبحث لها عن خرج، وتريد الأخذ بثأرها، والبحث عن الجاني. وللون الأسود معنى نفسي، قد يظهر في هذا السياق، فهو يدل على رد الفعل الإجباري أو الاضطرابي (الاعتراضي)<sup>(4)</sup>. فالشاعرة وجدت نفسها مدفوعة دفعا، من شدة الجراح، إلى أن تعبر عن أفكارها باستعمال اللون الأسود الذي أغنى عن شرح طويل، وكلمات كثيرة.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 67.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 144.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 69.

(4) إبراهيم معلني، الألوان نظريا وعمليا، ط 1، مطبعة أرفست الكتني، حلب، 1983، ص 73.

وفي موضع آخر، تم تبيان أن ظلمة الليل كاملة للأسرار، ومدعاة إلى الطمأنينة بالنسبة إلى الشاعرة (قصيدة جنازة المرح).

والأسود وصف للآلام أحيانا، وأحيانا للتندم:

كان، لكنّ يَدًا مرّت عليّ

حملت بعضَ تحاياها إليّ

باركت الآمة السوداء، كانت يدُ طفل<sup>(1)</sup>

أهكذا دامت علينا الحياة      لم يُبقِ منّا صدى

لم يُبقِ إلا الندم الأسود      وصوت وأخيتنا<sup>(2)</sup>

وتتخلص نازك من اللون الأسود، الذي جعلته صفة للقرى الكثيفة، التي تسببت إسرائيل بسوادها، وهي تأمل التخلص منه، وتحمل نباشير ذلك في نفسها، كما كان صيادو اللؤلؤ في الخليج يجدون صيون ماء عذبة يشربوا منها، فيظل يحذوها الأمل أنه وسط هذا الحراب، سيكون هناك فجر يحمل معه قبسا من أمل، تقول:

إن كان قد دَفَقَ الرحيقُ

في عُقَى أحماق الملوحة، فالطريقُ

من حيث نحنُ إلى فلسطينِ السليّةِ

سهلٌ نبضٌ فيه من جُثث القرى السودِ الكثيّةِ

وسئمطر الدنيا على المَدُنِ الجديّةِ

ومن الياب سيطلُعُ الغصنِ الوريقِ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 177.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 182.

وسنبُلغُ اللَّيْلَةَ العَشِيَّةَ الحُضْنَ الحَيِيَّةَ

وَنُئِمْ حُرَّتَنَا عَلَى حَبَاتِ تَرْبَتِهَا النَّدِيَّةَ

وَيَسِيلُ نُسْغُ الضَّوءِ فِي أَحْنَابِهَا الشُّعْرُ النَّدِيَّةُ<sup>(1)</sup>

فَعَبَّرَتْ عَنْ تَغْيِيرِ الْأَحْوَالِ، عَنْ طَرِيقِ صُورَةٍ تَمْتَلِئُ الْوَانَا مَشْرِقَةً مَضِيئَةً، لَمْ تَذْكُرْهَا مَبَاشَرَةً، وَإِنَّمَا أَشَارَتْ إِلَيْهَا بِمَا يَدُلُّ عَلَيْهَا فِي الطَّبِيعَةِ.

وَلَا تَحْدُدُ نَازَكَ اللَّوْنِ صِرَاحَةً، فِي الْأَغْلَبِ، إِلَّا فِي مَوَاضِعٍ مَقْصُودَةٍ، بِحَسَبِ مَا تَرِيدُ مِنْ هَذَا اللَّوْنِ أَوْ ذَاكَ:

وَرَوَى مَشْنَقُهُ حِمَاءٌ لَا تَمْلِكُ قَلْبًا<sup>(2)</sup>

فَالْمَشْنَقُ حِمَاءٌ، قَدْ يَكُونُ ذَلِكَ بِسَبَبِ تَدَاخِيَاتِ الْمَوْتِ وَالدَّمَاءِ، وَغَمٌّ أَنَّ الْمَشْنَقَ لَا تَسَبُّبَ مَفْكَاً لِلدَّمَاءِ، لَكِنَّهُ قَدْ يَكُونُ ارْتِبَاطًا ذَهْنِيًّا. وَقَدْ يَكُونُ هَذَا، هُوَ مَا جَعَلَ سَعَادَ تَسْتَدْعِي هَذَا اللَّوْنَ أَيْضًا، مَعَ الْمَشْنَقِ وَالْمَوْتِ، لَكِنْ، مَعَ اسْتِدْعَاءِ الْوُرُودِ وَالْأَزْهَارِ الْمُرْتَبِطَةِ بِهِ عَادَةً، تَقُولُ:

هَلْ يَنْبُتُ وَرْدٌ مِنْ مَشْنَقٍ؟

أَمْ هَلْ تَطْلُعُ مِنْ أَحْدَاقِ الْمَوْتِ

أَزْهَارٌ حِمَاءٌ؟<sup>(3)</sup>

وَيَتَشَرُّ اللَّوْنُ الْأَحْمَرُ عِنْدَ نَازَكَ، وَهُوَ يَرِافِقُ الدَّمَاءَ، بِمَا تَدُلُّ عَلَيْهِ الدَّمَاءُ عِنْدَهَا، فَهُوَ مِثْلُ رَابِطِ الْعَقِيدَةِ بَيْنَ أَبْنَاءِ الْأُمَّةِ، وَإِنْ قَصُرُوا نَجَاهُ الْقُدْسِ، تَقُولُ مُخَاطِبَةً أَمَهَا الْمَتَوَفَاةَ:

تَرْقُلِينَ مُخَضَّبَةً بِدَمَاءِ الْعَقِيدَةِ<sup>(4)</sup>

(1) نَازَكَ الْمَلَايِكَةُ، لِلصَّلَاةِ وَالْثَوَرَةِ، ص 95، 96.

(2) حَيَوَانُ نَازَكَ الْمَلَايِكَةِ، ج 2، ص 194.

(3) سَعَادُ الصَّبَاحِ، عَلَنِي إِلَى حُدُودِ الشَّمْسِ، ط 1، دَارُ سَعَادِ الصَّبَاحِ لِلطَّبَاعَةِ وَالنَّشْرِ، الْكُوَيْتِ، 1997. ص 124.

(4) نَازَكَ الْمَلَايِكَةُ، لِلصَّلَاةِ وَالْثَوَرَةِ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَائِكَةِ، 1978. ص 62.

فلم تذكر اللون الأحمر، لكن ذكرت مصدره: خضاب الدماء الذي تصورت أمها  
تترين به في رقاعها، مما ساعد في تعميق الصورة وتكثيفها، من خلال اللون العايق بلمسة  
الأنوثة.

وفي قصيدة للصلاة والثورة، تورد نازك الحمرة، وما يدل عليها، مثل السورود،  
والدماء، والمرجان، ليصل تكرارها إلى ثلاث عشرة لفظة، وكان هذا بقصد من الشاعرة،  
لأنها في نهاية القصيدة، وصفت الثورة بأنها ثورة حمراء... تُزلزل العصابة السوداء<sup>(1)</sup>.  
وللون الأحمر أيضاً، دلالة الوردية المشرقة عند نازك، في هجرتها إلى الله، وتضرعها  
إليه:

لعلك مُطيري وردًا، لعلّ روائي تغمرها

شذى فتيفضُ بالأصداق والمرجان أجرها

ويركعُ نشوةً ياقوتها القاني ومرمرها<sup>(2)</sup>

وتصور نازك بستاناً أهداه اليهود للملكة إليزابيث، مستخدمة الألوان، ويمرّز في

صورتها اللون الأحمر، تقول عن الملكة:

بهرتها ظلّل الحُفْرة في أشجاره المشتبكة

واستباها قمر في ليلهِ، من ففرة منسكة

لم تر البستان مصبوغاً بأنهار الدم المنسفة<sup>(3)</sup>

فحفرة الأشجار، وفضة القمر، ما هي إلا ألوان وهمية مُبهجة، أخذت فواد

الملكة، لكنها لم تر اللون الحقيقي، الذي خضبّ البستان، ألا وهو لون الدماء التي هُدرت..

دماء أصحابه الحقيقيين، الذين اغتصب منهم.

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 163، 164.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 73.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 80.

وفي قصيدة نازك ثم يتجبر العسل، يسيطر لون الدماء، إذ ورد ذكر الدماء خمس مرات، فاصطبغت بصبغتها أشياء أخرى، فنقول مثلاً:

والشمس حمراء العيون<sup>(1)</sup>

ويذكر الباحث الدمليخي من دلائل الأحمر النفسية، أنه يحمل معنى القوة الروحية كالنار... ويخلق اللون الأحمر حالة من التوتر، أو يدفع إليها... واختيار اللون الأحمر يعني أحياناً، رغبة الشخص في التعبير الواضح عن الإرادة التي يتمتع بها، أو التعبير عن الذات الشخصية (الأنا)<sup>(2)</sup>. وقد تمثل لنا كل هذه المعاني في موقف الشاعرة الناقمة الثائرة.

وتذكر نازك مجموعة من الألوان، على أنها أوصاف للسلام العادل الذي تدعيه إسرائيل، وهي تتراوح بين وصفه، ووصف الأحوال جراًءه، وما وصفت بالألوان، ما يبدو في قولها:

وفي حيفا، وفي يافا وسادّ للعلوّ مرثش ناعم

وقصر أزرق الجدران

غريق في بحور الضوء والألوان

وأطفال الفلسطينيين أفق كالح غائم

وراء جفونهم تمتد غور التيه يسرح واقع قائم

..

وهل أجمل هل أروع

من الفجر القريب ومن سلام أبيض دائم

يرف فراشة زرقاء، لمسح ليلتنا القاتم

..

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 90.

(2) إبراهيم دمليني، مرجع سابق، ص 69.

... والسلام الأزرق الياسم

وُسُلم خُضرة التحرير للبيارة الشكلى (1)

مع تواصلها طوال القصيدة مع حُمره الدماء. واللون الأخضر، الذي وصلت إليه في النهاية، والذي يرتبط غالباً بمعاني الحُصب، والأمل، وهُدوء الأعصاب، واتجاه الشعور نحو الشيء الأبدي (2)، وهذه متضمنة في المعنى الذي أرادته الشاعرة، إلا أننا إذا دققنا النظر في المزج، الذي أحدثته بين الأخضر والأزرق، فقد نجد شيئاً من المعاني النفسية، التي يفيدها هذا المزج، إذ إنه كلما مال الأخضر إلى الزرق (3) (أزرق أخضر)، كلما زادت التركيبات الذاتية، كما يزداد الميل إلى مثل أعلى، وإلى الحرية (3). والشاعرة ذكرتُهما هنا، كلاً على حدة، لكن استدعاء أحدهما للآخر لا يخلو من الدلالة على معنى التوق إلى الحرية، الذي ذكره الباحث.

وإذ تستحضر نبيلة اللونين الأسود والأبيض، مع ما يرمزان إليه، في قصيدتها لُونان، فإنها تنظر إليهما بعين واحدة:

...أم جئتْ تخبرني

ما بين بياضٍ وسوادٍ؟!

فالأول كُفني..

والثاني ثوب حُلادي!! (4)

(1) نازك الملائكة، للصلاة والورق، ص 178 \_ 184.

(2) ينظر إبراهيم دملنجي، مرجع سابق، ص 81، 82.

(3) الأصل أن يقال: الزوقة.

(3) إبراهيم دملنجي، مرجع سابق، ص 72.

(4) نبيلة الخطيب، ومضى الخطير، ط 1، دار الأعلام، عمان، 2004، ص 54.

ولكنها تظهر في قصيدتها واقعية، اختلافا لدلالات اللونين الأبيض والأسود، بل إنها تقلب المعادلة رأسا على عقب، وهنا يكمن خيال المبدع حقيقة، فلا يُتَظَر منه أن يتوقف دائما، على المدلولات المتواضع عليها، فتقول:

كي لا يتمادي  
الأبيض في صيفي<sup>(1)</sup>  
أستجبه بالكحل<sup>(2)</sup>

لقد أحدثت الشاعرة هنا دلالات جديدة للونين، غير تلك التي عهدناها في معنييهما، لكنها لم تختلق خيالا غير عادي، وإنما استوقفها مشهد مألوف، مشهد العين، يحيط بها الكحل يستجها، وهي صورة عهدنا أن تستوقف الشعراء لسحرها وتأثير جمالها، أما هنا، فقد أثارت الدلالات العكسية للونين اهتمام الشاعرة، فالكحل الذي يرمز للأسود أفاد معنى إيجابيا، وهو الذي وضع نهاية لامتناد اللون الأبيض في عينيها، وهذه الومضة تقوم أساسا على الرمز، فهي لا تقصد العين حقيقة، وإنما توسلت بها، وكسرت المعتاد من رموز الألوان، ليشبه مثلها المبسط هذا - والقائم على ثنائية ضدية بين لونين اتفق على معنييهما - مواقف بعينها من الحياة.

والأسود، الذي يظل يرافق نازك كثيرا، لا يخلو من الدلالة على شيء مرعب تخافه، فتبدأ تراءى لمخيلتها - كالأطفال - أشباح بأيد سود:

ورأيت على الأفق المخضوب بفيض دمي  
شبحاً تقترئ على فمهِ قطرات دمي  
عيناه الزرقاوان مساء أهوال  
ويداه السوداءوان ذراعاه عفريت<sup>(2)</sup>

(1) ليلة الخطيب، ومضى الخطاط، ص 99.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 72.

إنها صورة مربعة، أسهمت الألوان، من حمرة إلى زرقاء إلى سواد، في رسمها، فضلا عن دور الخيال في رسم التشخيص، فقد لاحظنا هنا أيضا أنها استخدمت ألوانا متعددة في هذه الأسطر، غير الألوان التي ذكرتها صراحة (الأسود والأزرق)، فالأفق 'مخضوب' بلون دمه، كما أنها لم تكتف بوصف لون العينين بالزرقاء، بل حددت اللون، نائيا بلعن المتلقي عن أي لون أزرق زاو قد يبعث على التفاضل، فقد زادت في وصف الأزرق دقة بأن العينين: 'مساء أهوال'. ويشبه هذه الأمثلة إكثار نازك من ذكر الضباب، في أمثلة أكثر من أن تُحصى في شعرها، ما يُضفي على المشهد الذي ترسمه صبغته القائمة الكثيرة.

إن اللون يدخل في إنتاج الدلالة، ويشكل بعدا يتجاوز الرؤية البصرية، ويرتبط، بشكل أو بآخر، مع مخزون الذاكرة، التي تلعب دورا في تصور المعاني، التي يشير إليها، من فرح أو حزن... سواء أكان ذلك من ناحية المبدع، أم المتلقي<sup>(1)</sup>. فتظل الألوان تلقي بظلالها على النصوص الأدبية بحسب سياقاتها، وبحسب دلالاتها الدلالية، وأحيانا تشاكلها مع صورة معينة، تحملها دلالات جديدة.

وفي قصيدة نبيلة 'فارقني'، تكتفي بوصف ما لقيت، من إنسان مزيف، عن طريق الألوان، لتدل بها على حالات شعورية مختلفة، وتترك للألوان مهمة إبراز الصفة المناسبة، تقول:

فارقني..

يا آخرَ نَزَفٍ من أملي

مطروء من حقل نداي

إلى آخر ظمئك..

منفي الأنسِ إلى وَخْشَتِكَ السوداء

(1) ينظر موسى رياقة، تحليلات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة جرش للبحوث والدراسات، العدد 2، المجلد 2، حزيران، 1998. ص 39.



كيف سكبت الصفرة  
في ناصية الأيام الخضراء ١٩  
قايضتُ هشيبي بالدقلى  
ذهبتُ ريمك باللون الزاهي  
وتركتُ الطعمَ لحلقي<sup>(١)</sup>

ومزجت مع الألوان أخيرا، مذاق المرارة الذي تركه فعل المفارق في حلقتها، ما شكّل نوعًا من تراسل الحواس.

إن هذا المنحى من المزج بين الألوان، سواء أكانت من الطبيعة، أم من الحالة الشعورية، يكثر في شعر المرأة، لأنها تهتم بالتفاصيل عموماً، فضلاً عن اهتمامها باللون مجزداً دون مزج، ثم إن اللون يدل على حالتها الشعورية التي تستحوذ على ذاتها، لذلك، فهي كثيراً ما تأخذ أصل اللون، كما هو في الطبيعة المادية، لأنه أدل على الحالة الشعورية، وهكذا تستخدم نبيلة اللون الرمادي، وهذا كثير في شعرها، فهي مثلاً، تصف العمر الذي يمرّ مسرعاً:

وينشر لون الرماد الكئيب      ويؤلف أثوابي الزاهيات<sup>(٢)</sup>

متخيلة أن لون الرماد مضاد لكل لون زاهٍ، كما أنها أبقت على الرماد (مصدر اللون)، ولم تقل الرمادي، لتبقي على شيء من دلالاته على النهاية، فهو نهاية الاشتعال، كما أنه يصبح هباءً متثورًا في الأجواء، كأنه لم يكن شيئاً، وهكذا نظرت الشاعرة إلى العمر وهو يمرّ، زاحفاً بصاحبه إلى الفناء.

(١) نبيلة الخطيب، صلاة الليل، ط ١، دار الفكرة الوطنية، 2007، ص 96، 97.

(٢) نبيلة الخطيب، حقد الروح، ط ١، دار الفكرة الوطنية، 2007، ص 14.

وفي رحلة نازك ترافضها أوتار العود، مُدرَج لنا ألوانا مأخوذة من تدرج ألوان  
الغروب والغسق، وألوان أخرى من أصباغ الطبيعة:

ورؤانا تسبحُ في بركٍ مرجانيَّةٍ  
تُبحر محمولين على موجة أغنيَّةٍ  
ونرحل في رؤيا حُسنِيَّةٍ  
وشرائحُ سفيتتنا أذيالُ المغرب فوق رؤى وبحارٍ  
ضعنا في غيم عطشاتٍ لا مرئيَّةٍ  
في مُنْعَرَجَاتٍ يبيضُ من إخماءٍ وجذبٍ صوفيَّةٍ  
وسكبنا الدفءَ ولونَ النارِ  
في بردِ الأرضفة السهرانة تحت رباحِ ثلجيَّةٍ  
يحملني العودُ  
بطفوئته، وبراءته، نحو بلاد الظل الممدودِ  
نحو الشفق المفقود<sup>(1)</sup>

فظل الشفق مفقوداً، بعد أن جر المغرب أذياله، ثم تلاه الغسق. وفي هذه الصورة  
ملامح تشخيصية، في إسباغ الطفولة والبراءة على العود، ولم تحل من تواسل الحواس، في  
سكبتها للدفء والشعور بالبرودة، بين لوني النار والياض. وقد استخرجت صورة رائعة من  
ذلك الظل الممدود، الذي فقد لون شفقته، في تضام الصورة مع ما سبقها، لتشكل صورة  
كلية متكاملة، فاللون أصبح لا يُنظر إليه في ذاته، ولا يُحكم عليه حكماً استقلالياً، وإنما  
أصبح ينظر إليه في علاقاته بغيره، ويحكم عليه ضمن سياقه، وبذلك بطلت تلك التفرقة

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 84، 85.

القديمة بين أنماط منه جميلة، وأخرى قبيحة، فالجمال والقبح قيمتان تتبعان من دوره الذي يقوم به في العمل<sup>(1)</sup>.

وفي قصيدة ويبقى لنا البحر، التي تقوم على لون البحر، وما يشكل من تداعيات لديها في كل مرة تلونه فيها، ويمكن وصفها بأنها لوحة تشكيلية، ترسمها الشاعرة وتلونها بالكلمات. فتظل طوال القصيدة، تحيب عن سؤال حبيبها عن البحر: هل تتغير ألوانه؟ وهل تلون أمواجه؟ وهل تبدل شطآنه؟، فظلت تحببه، منفعة في الإجابة، وتصبغ البحر بشيء من انفعالاتها تلك، إذ تحيب:

وقلت: نعم يا حبيبي

يغير ألوانه البحر،

تعبر فيه سفائن خضر

وتطلع منه مدائن شقر

ويشرب حيًا دماء الغروب

ويصبح حيًا بلون القضاء

يللمم زرقته يا حبيبي

ويحلم، يرنو بعينين شلرتين

سماويتين

إلى اللانهاية، يأخذ لون الغيباء

صباحًا، ويطفى كل ثرياته في المساء<sup>(2)</sup>

(1) نديم الباق، مرجع سابق، ص 179.

(2) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ط 1، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977، ص 13.

ورغم أنها تعبر عن رؤاها الذاتية في رؤية اللون، إلا أنها تتوسل بالموجودات والطبيعة وما يحويه البحر، فتلونه بحسب السفن التي تجويه، ومن السماء التي تظله، ولون الغروب، والصباح، والمساء.. في صورة متحركة بحسب الوقت..

لقد ربطت في هذا الجزء تغير لون البحر بالعوامل الطبيعية، ثم بدأت تربط تغير لونه بخلجات نفسها، مدخلة بعض مشاعرها التي تتناسب مع كل لون، فاللون عندها ليس إلا تفرغ شحنات نفسية، ولم تجد إلا البحر يملك فسحة لتلقيها عليه، تقول:

نعم يا حبيبي،  
 ويحمر يلاطم وديان نفسي  
 ويرحلُ عبر موانئ لونٍ وشمسٍ  
 وعبر حقول مغيبٍ  
 ويغتسل الغسق القمريُّ بأواجه ويبلل شعرةً  
 ويُلقِي إليه سماءَ وفكرةً  
 نعم يا حبيبي، نعم، ويلونُ خلجانهُ  
 نعم ويغيّر ألوانهُ  
 فيشربُ صُفرةَ شكِّي وظنِّي  
 ويصبح أذرق في لون الحبي  
 ويبحر في شلر أواجه أغنياتِي وسُفُنِي  
 ويصبح أبيض، يُصبح أُلجئةً ياسمينَ  
 ويصبح أخضر، مثل اخضرار العيون الحزينة  
 ومثل زيرجد نهر النهاوند في قعر حزني<sup>(1)</sup>

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، 14، 15.

وقد أبقت على بعض من عناصر الطبيعة ونسبتها إلى نفسها، مثل وديان نفسي،  
وسفني، وزرجد نهر النهاوند في قعر حزني، لتبقي على صفة الطبيعة في لوحها.  
ثم استحات لوحها التي رسمتها للبحر إلى رمادية، بطريقة تحكم بها السيطرة على  
كل ما فيه، حتى الأسماك، لقد أصبح بحر الرماذ، بعد كل ما كان يعج به من الحياة  
والألوان، تقول:

نعم يا حبيبي، يغير ألوانه ويصير بلون الرماذ  
له كل طعم ليالي السهاذ  
رمادية كل أسماكه، ورماذ  
لأكلته،  
اسفنجته،

أخطبوطائه، ورماذ

مدائه الغارات القباب، ولون الرماذ  
جيين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح، مغمى عليه  
ويتلع الماء، والملح عوسجة ورماذ على شفتيه  
وبجري وبمرك، بحر الرماذ

..

وبجري وبمرك شاكس جسم الغريق الرمادي

..

ويرقد من دون وعي على الجرف، مغمى عليه،

وبحر الرماذ

يرشرش إخماءة.....

..

ويا مَنْ تُسألني:

هل يغيّر مجري ويحرك ألوانه؟

ومثل الغيوم يلون، يرسم، بالزيت والفحم شطآنه؟<sup>(1)</sup>

وهناك من الباحثين مَنْ يعدّ اللون الرمادي، مُبعدًا لأي لون، وأنه لون غير ملون<sup>(2)</sup>.

وهذا ظاهر عند الشاعرة هنا، وفي مواضع أخرى، في التحول من حالة الحيوية وتلون الحياة ومعالم الوجود إلى هذا اللون الباهت، غير الملون.

وعندما وصلت نازك إلى هذه النقطة، انتقلت من وصف البحر إلى وصف جدّها الذي يشبه البحر، ثم أدخلت جدّها في ماهية البحر، لتعود إلى وصف البحر وألوانه من جديد، تقول:

حبيبي، وجدّي قد كان مجرّاً

يغيّر ألوانه وتصير عجّار عينيّه سوداً وخضراً

..

يبعثر عبر ازرقاق الخليج جزائر شقرا<sup>(3)</sup>

وتستعمل نبيلة الوقت (خلال اليوم)، ليعطيها مدّى لونيّاً، تفيد من تغيّراته، بدءاً

باللون الرمادي، الذي ذكرته صراحة، وانتهاء بالضباب، أما الألوان الأخرى، فدخلت عليها أضواء اليوم وظلمة الليل:

تعالوا نردّ الرماديّ هنا

فقد بعثر الوقت فينا يباباً

وما كان فجراً

(1) نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، ص 15 \_ 17.

(2) ينظر لإبراهيم دملحي، مرجع سابق، ص 73.

(3) نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، ص 20.

ولم يكُ ليلاً

ولكنه كان..

عند اختلاط الحيوط

ضباباً<sup>(1)</sup>

وهناك من الباحثين من يربط بين اللون والزمان، ومدى دلالة كل منهما على الآخر حينما يقتربان في القصيدة، فهي دلالة سلبية، تحمل معاني الحزن والشعور بالعدمية، فبلجاً الشاعر إلى وصف المكان بألوانه (القائمة، بسبب سيطرة حالة الحزن عليه)، تفرغاً لمشاعره الناتجة عن الخوف من الزمن، لكن الزمن يظل هو المسيطر، ويظل ينبئ بنهاية الذات، ومستقبل قائم، تتلاشى فيه معطيات المكان الجميل، ذي الألوان الزاهية التي تدل على الحياة<sup>(2)</sup>.

وتتأمل نبيلة في بكاء الأصيل، لترصد لوحة فراق الشمس للأرض، وخاصة البحر، فصورّت درجات غيابها، لتبين الحالة الشعورية التي تركها وهي غائبة، هكذا أفرقت عناصر الطبيعة في حالة تقيض بالمشاعر، وذلك في قصيدتها عندما يكي الأصيل، فتبدو لوحتها محمّلة برؤى الرومانسيين في تأملهم مشهد الغروب، تقول:

مالت ذوائها

تقبّل جبهة البحر

المفترج بالأصيل

لمت..

وخلّت..

بعض أطراف الحمار

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 73.

(2) ينظر ماجد قاروط، مرجع سابق، ص 120.

تأهباً..

إذ دقّ

ناقوس الأتون

ورأيتها في بابي

وقفت تودّعه

وتسأله ليأذن بالسفر

الوجهُ محمرّ

وملتفّ بثوب الليل

إذ بان القمر

..

والبحرُ محزونٌ يُغني..

يا مَنْ حزمتِ سنا ضيائك

إذ حزمتِ على الرحيل..

ثوب الضحى زاو

فلا تستبدليه

بحزن بردتك الأتون

مَنْ بعثرَ الشعرَ المنقَّبَ

بين ساعات الصباح الثائيات

وبين ساعات المساء<sup>(1)</sup> ١٩

ورسمت نيلة صورة أخرى تختلط فيها تدرجات ضياء الشمس، مع إضفاء أثر

الاحاسيس في المشهد، على طريقة التشخيص، لكن هذه الصورة كانت عند الشروق:

(1) نيلة الخطيب، صبا البلقان، ص 37 \_ 44.



واندلق الشفقُ

على غرض يياض الفجر

لكن غيرة قلب الشمس استمرت

فاحترقت آيات الطُّهر<sup>(1)</sup>

عما تقدم، يتبين أن الشواعر احتضن كثيرا بتلوين شعرهن بالألوان المختلفة، وكن حريصات على إبراز الكثير من المعاني عن طريق اللون، فالألوان تحمل دلالات نفسية واجتماعية خاصة، وهي دلالات غير اعتباطية، وإنما ترتبط بأسباب معينة، وهي متغيرة بتغير الزمن، والبيئة والثقافة...<sup>(2)</sup> وإن اختيار الشاعر للون دون غيره، وما يعمل ذلك اللون من إحياءات، وجدة وطرافة، يفضي إلى إثارة إعجاب المتلقي، واقتناعه باختيار الشاعر له<sup>(3)</sup>.

### ثانيًا: علاقة المرأة بذاتها، وبالأخر:

ما هو مفهوم الذات عند المرأة، كما نقرأه في شعرها؟ وهل تصنع المرأة حالة حول ذاتها لا تسمح لأحد باختراقها؟ وهل تُعلي الشاعرة من ذاتها بوصفها (امرأة)، أم لأنها ذاتها هي وحدها؟ وهل تطفئ النرجسية - كما يرى علم النفس - في تعاملها مع ذاتها، أم أنها تكثر من الـأنا بحثًا عن يفهم هذه الـأنا، بتقلبات حالاتها، واضطراب مشاعرها من آن إلى آخر، وانتكاساتها المتكررة جراء ما تجد من الآخر؟ هل يمكننا أن نرى الإحاح على الـأنا في شعر المرأة نوعا من التقديم لحالها، وكتابة لذاتها في كتاب مفتوح، كي يفهمها الآخر؟

(1) نبيلة الخطيب، ومضى الحاضر، ص 91.

(2) ينظر مريم دراخمة، ألفاظ الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنحوي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999، ص 56.

(3) ينظر موسى ربابمة، مرجع سابق، ص 39.

ويستطيع التحليق في آفاقها، والغوص في أغوارها العميقة؟... ثم يمكننا أن نفسر تصالح نازك مع ذاتها في قصيدة الوصول، التي تقول فيها:

سأحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور

ملأى بالأوان الخيال

وهناك في أحنائها الغى الجمال

وعوالمها نجمية الإشراق مسكرة العطور

..

سأحب نفسي، في صفاء ظلالها أجذ الصفاء

طال التفرّب والتلال تلوّنت بدم الغروب

لم يبق إلّا آهات المداخن من بعيد

وكأبة الليل الجديد

..

يا صمت نفسي عدتْ إليك بعد سري سنين

ضماقت بتطوافي البحار

..

فافتح لي الباب الأخير

دهني أمر

...أنا وظلي...<sup>(1)</sup>

هل يمكن أن نصف هذه الحالة بأنها نوع من تضخيم الذات؟ أم هو بوح بطريقة ما،

يدخل فيه حب النفس المضمخ بالحزن، والباحث عن الألوان والجمال والعطور...؟

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 367 - 370.

## - الضمير اللغوي:

أول ما تجدر الإشارة إليه في شعر المرأة أننا نطالع ضمير المتكلم (التكلمة) المؤنث، والإشارة إليه بالتأنيث، سواء أكان ذلك من حيث اللفظ، أم من حيث المضمون (صفات تختص بالأنثى، أو من أشيائها). في مقابل الضمير المذكر للمخاطب/ الرجل (الحبيب)، في حال ما كان الشعر في موضوع الحب.

ويمكن عدّ هذه الخاصية، الصفة الأولى الفارقة بين شعر المرأة والرجل، وهي أول ما يظهر لعيان القارئ، في حال ورود الضمائر. والأمثلة في هذا السياق عصبية على الحصر، لكن قد يُغني ذكر بعضها على سبيل التمثيل، فمثلاً تقول سعاد:

أيا سيدي:

لا تؤاخِذْ جُنُونِي

فلاني بدائيةُ التزوات

وعشقي - مثلي - يدالي<sup>(1)</sup>

وهذه السمة لا تقتصر على القصائد التي تعبر الشاعرة، من خلالها، عن مشاعرها نحو الرجل، وإنما هناك قصائد تخصصها الشاعرة للأنثى، إما معبرة بها عن ذاتها ووجدانها بطريقة تلقائية، أو قد تتعمّد إظهار هذه الأنثى المؤنثة، بصوت عتدّ متمرد، تقول سعاد:

وأعرف أنهم زائفون

وإني أنا الباقية<sup>(2)</sup>

أو كما نطالع عند نبيلة في قصيدتها نساءً، وإن كان صوتها هنا أقلّ حدة، وقد لا نلمح فيه نبرة التمرد، فهي تتحدث بتمهل وهلوه، جاعلة الخيرية في الحياة للأنثى، بصوت الحكيم الواصل:

(1) سعاد الصباح، خلعتي إلى جنود الشمس، ص 78.

(2) سعاد الصباح، تآنيث امرأة طاء، منشورات أسفار (مكتبة الأديب الشباب)، بغداد، 1986. ص 17.

وصفتُ أنينَ غاضبي غناءً	تنفستُ فجري وأطلقتُ روعي
وعائق وجهي عنان السماء	سموتُ وقد حاصرني الجراحُ
فإننا يليق بنا الكبرياء	أيّا بهجة الروح في اثرتي
وأحشاؤنا ضمنتُ الأنبياء	ألسنا اللواتي ولدن الملوكَ
وأعلى لي الله فيها الثناء	وإني أعز من الأرض شأنا
وفي جوفها يستقرُ الفناء؟ <sup>(1)</sup>	أما جعلت في حشاي الحياةُ

وهنا يبدو أن الشاعرة اختارت أسلوباً (كلاسيكياً)، بعيداً عن الأسلوب الشعري الجديد. وما يجعلني ألاحظ ذلك ليس الشكل العمودي، الذي اختارته الشاعرة للقصيدة، مع أنه ساعد على إبراز ذلك، لكن هنالك ملامح موضوعية ومعجمية تشير إليه؛ فهي في البداية استخدمت أسلوب الحديث عن ضمير المتكلم (ة)، وهذا فيه ذاتية تواكب الأسلوب الجديد، وإن كانت لم تقصد ذاتها فحسب، وإنما فئة (الأنثى)، لكنها بعد ذلك تحولت إلى ضمير الجماعة فإننا يليق بنا، ألسنا اللواتي...، كما أنها لجأت إلى أسلوب الفخر بمحمل (الرجال) بين الأحشاء، فهي غير متمردة على قيود المجتمع، ولا تشيد لذاتها برجا عالياً بعيداً عن الآخر، ولا تصرخ، ولا تحطم المفاهيم، وإنما تكفي بإيراد أمثال تذكر بمناقب المرأة، وإن جاءتها من خلال الرجل، وليست نابعة من ذاتها. كما أن دخولها في مقارنات، كما فعلت في مقارنة نفسها بالأرض، يقلل من حجم قضيتها، ويجعلها قابلة للممחاجة، وهذا بعيد عن النبرة المتمردة الجديدة، التي تجعل المرأة فيها ذاتها عالماً آخر، تنأى به عن المقارنات والمفاضلات، وإلا أدخلت ذاتها في ألتشيء الذي تضر منه. كما أن المباشرة في دخولها إلى الموضوع، واختيار عنوان نساء، وبهذه الصيغة (الجمع)، تبعد بالقصيدة عن روح العصر. ومن الناحية المعجمية، تشعرونا القصيدة بالأسلوب القديم من خلال اختيار بعض المفردات والتراكيب،

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 90، 91.

مثل: اشرقي، وأنى تسود نقوس الرجال؟، والإماء، ودنان النبل، وثغور الكؤوس، وإني  
الحنون وإني المصون.

وقد تأتي الأنا المؤنثة، مخصصة بعض الشيء لتعبّر - باعتزاز بالغ - عن فئة محددة  
(من الفئات النسائية)؛ كقصيدتي كويتية، وأوراق من مفكرة المرأة الخليجية، لسعاد الصباح.  
تقول في القصيدة الأولى:

إنني مثل البحيرات صفاء

وأنا التار... بعصفي

واندلاحي...

يا صديقي:

الكويتية - لو تفهمها -

نهرٌ من الحب الكبير...

والكويتية إحصاءٌ من الكحل

أنا ألف امرأة في امرأة

وأنا الأمطارُ

والبرق...<sup>(1)</sup>

والشاعرة في كل ذلك، تستخدم ضمير المؤنث باعتزاز، حتى إنها تُدخل الضمير  
المذكر ضمن أشياءها، كما يظهر في النص الآتي:

يا صديقي:

يا الذي يُخرج من منديلِه ضوئَ النهارِ

يا الذي أجمَعُه حتى انتحاري

كم تمثيتُ بأن تُصبحَ في يومٍ من الأيام

(1) سعاد الصباح، تغاليت امرأة، الأسطر غير متتابعة من القصيدة نفسها، ص 23، 25، 28.

قوطني.. أو ميواري..»<sup>(1)</sup>

وتقول في موضع آخر، مُعرِّفة بنفسها في قصيدة 'هوية':

يعرفني الناسُ بكُ

فأنتَ عطري المخصوصي...<sup>(2)</sup>

دون أن يعني ذلك تَشْيِئَهَا لحييها، وإنما رغبة منها في تأكيد ارتباطها به، فاشياؤها،

لها قيمة إنسانية، ولا تحمل أي صفة دونية.

لكنها أحيانا تلغي ذاتها، وتتماهى في ضمير الحبيب، الذي لا ترى وجودا لها من

دونه، أو خارج فلكه، تقول الصباح في قصيدتها 'العالم أنت':

فالقاراتُ أنتُ

والبهارُ أنتُ

وأنا أنتُ<sup>(3)</sup>

وقريب من هذا قول نبيلة:

أصبُّ الروحَ علَّك ترويني

ولا نسمني اليَسَارَ ولا عيني

وإنني إذ فديتُكَ أفديني<sup>(4)</sup>

وإنني حين يظمأ فبك صرقت

فلا والله لست شقيقَ روحي

ولكن - يا فديتُكَ - أنتَ روحي

(1) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 29.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ط1، دار صادر، بيروت، 1994. ص 131.

(3) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 72.

(4) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 99، 100.

ورغم أن الشاعرة ثلّغي ذاتها أحيانا لتتماهي في ذات حبيبها، ترى ذاتها أحيانا متحققة، كما تريد، بكل قوة وعنفوان، حينما تستمد كينونتها من حبيبها، هكذا تراها سعاد حينما تكون في حالة عشق:

حين تكونُ حبيبي

يلهبُ خوفاً..

يلهبُ ضعفاً..

أشعر آني بين نساء الأرض الآتوي<sup>(1)</sup>

وإذا قارنا بين ضمير الأنا لدى سعاد وضمير الأنا لدى نازك الملائكة، وجدنا من الاختلاف الشيء الكثير، فنازك في قصيدتها أَلغازُ، ألغت كل الضمائر، حتى ضمير الحبيب الذي كان كالآخرين ولم يستطع الغوص في أغوار روحها، هنا تقول:

إذ ذاك يُحسِّسُك رُوحِي بعضَ الأمواتِ

ما سُمِّيَ أنتَ هَوًى، لم يَبْقَ سوى ذاتي<sup>(2)</sup>

وفي رؤية للذات لنائلة، تتفق فيها مع سعاد من جهة، تقول:

خلطني لزمانٍ غير زماني

كي تصنع مني غيري

بذلك تاريخي...

أفكاري...ناري

عصري... عصري

كريات دمي..

جينات أبي حتى الجلد السابع

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 77.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 99.

واخلعني مني  
وأعدّ تشكيلي<sup>(1)</sup>

ثم تتفق مع نظرة نازك بعد ذلك مباشرة، ليس على أنها تعيش حالة اضطراب مع ذاتها، فالرؤى واضحة لديها، لكنها تُسلم كل ذاتها لحبيبتها، ولكن:  
لكن...  
حاذر أن تجمعني بي

قبلَ ولا بعدَ التكوين  
وارسمني عند وضوح الرؤيا  
بالأبيض... والأبيض  
فأنا ناصعة أعماقي  
وجهي لا يخضع للتلون<sup>(2)</sup>

فهي لا تتنازل عن التمسك بصفة صفاء روحها ونصاعة قلبها، هذا هو الأساس في نظرتها إلى ذاتها، فهي لا تقبل مزايمة أحد في ذلك، حتى لو كان حبيبها.  
وفي قصيدة 'نهم'، تقول نازك إظهاراً لقوتها، ورداً على التهم، وإثباتاً لذاتها:  
أعيش حياتي كالآلهة  
...

وأعشق ذاتي فقي عمقها  
خيالٌ وجودٍ عميقٍ الظلال<sup>(3)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 43، 44.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 44.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 180، 181.



وهي بذلك ظلت مُحافِظة على كيانتها، منفصلاً عن الكيانات الأخرى، لأن الغازها عُلْيَا في عُرْفها، وستظل خاصة بها، ولن يصل إليها أحد، ولن يتم لها التماهي مع أحد ما بقي هذا الانفصال والشرح. والفرق بين نازك وسعاد ناتج عن فلسفة كل منهما، ونظرتيهما لفهمومي الحب والذات، فالحب يحتاج تنازلاً بعض الشيء عن الذات من أجل الحبيب، أما نازك فالذات عندها أولاً وقبل كل شيء، أما القلب لديها، فهو يُجهول على حد قولها (الديوان ص 99).

هذا العُمق الذي يسكن في أغوار الذات، يجعل نبيلة ترفض توقف الناس عند القشور، وتعدّ نفسها نكرة إذا لم يصل أحد إلى حقيقة ذاتها، تقول في قصيدة أمارات:

وجهي..

مدموعٌ بالاسم

وموسوم بالعينين

ولون البشرة

تلك أمارات

حين يعرفني الناس بها

أخلو نكرة<sup>(1)</sup>

ونبيلة تسمو بذاتها، في قصيدة كفي نصالك يا امرأة، عن أن تكون واحدة من قائمة طويلة من النساء، يتهاوين أمام رجل مولع بعشق النساء، تقول لإحداهن التي تتهمها بالوقوع في حبه:

هل تذكرين؟

الشمس كانت وُجهي

حين التقينا

والحب في أعماق نفسي

(1) نبيلة الخطيب، ومض الحاطر، ص 17.

كان إلحانا تغنى

..

ما كان سيد مهجتي يوماً

ولم أرض انتساباً

مرة.. لإمائه

لا يا رعاك الله

هو ليس يعتني بذاتي

هو ليس يلري

من أكون من النساء

وكيف يهواني

الذي ما زال

لا يلري صفاتي؟<sup>(1)</sup>

فهي صاحبة ذات متفرقة، لا يشبهها أحد:

أرفض أن أغدو لولوة

في واسطة اليد

يسبقني قبلُ وتلونني بعد

فأنا شرف الفارس

في آخر معركة العمر

وأنا للنهر الجرى

والجريان<sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 79 \_ 83.

(2) نبيلة الخطيب، ومضى الحاطر، ص 15.

وفي حديث نبيلة، مع نفسها، تمجد لذاتها انكاسات في نفسها، ثم تلاشيًا فيها، تقول:  
أنا امرأةٌ

أشرق الشمسُ

على بحر ندائٍ

وامتدت ما بين الميلاد والغص.

ومن الرشد

يبدأي...

كنتُ دخلتُ إليّ

فانعكست روحي

في صفحة وجهي

وتلاشت في<sup>(1)</sup>

والذات عند نازك، ليست مقترنة بالضرورة، مع الآخر، فهي غالباً ما تصوّر ذاتها  
وحيدة، تدور في فلك الصمت المكبوت، والخيرة، واللامكان، واللازمان. أحياناً تكون جبارة  
متمردة، وأحياناً صامتة حيرى خائفة، تبحث عن السلام بلا أمل. تقول في قصيدة أنا :

الليل يسأل من أنا:

أنا مبرّه القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمردُ

..

والرياح تسأل من أنا:

أنا روّحها الحيران أنكرني الزمان

أنا مثلها في لامكان

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 13.

..

والدهر يسأل من أنا:

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشور

أنا أخلق الماضي البعيد

من فتنة الأمل الرغيد

وأعود أدفنه أنا

..

والذات تسأل من أنا:

أنا مثلها حيرى أحرق في ظلام

لا شيء يمنحني السلام<sup>(1)</sup>

هكذا هي أنا الشاعرة، تتراوح ما بين قلق، وتمرد، وصمت، وحيرة، وجبروت،

ويبحث عن السلام.. تتخلق، وتدفن، في مفارقات تعيشها ذاتها بين القوة، والوهن.

ويظهر أن هذه هي جيلة المرأة، فبنت الشاطئ تعلق على أبيات أوردتها لفدوى

طوقان، تمتلئ بالشجن، والشوق إلى المجهول، بأن ذلك كله من صميم وجدان المرأة الجديدة،

في حيرتها بين الواقع والمثال، وطموحها إلى حلم بعيد بعيد، كلما دنت منه ألفته سرايا<sup>(2)</sup>.

ونحن نقول أيضاً: إن الشعر الحديث بعامه، لا يخلو من شيوع مثل هذه المعاني فيه، وتزداد

هذه المعاني كثافة في تجربة المرأة التي تتنازعها مشاعر التمرد والانطلاق، فتصطدم من ثم

بمواقف رفض، لا تقبل منها ذلك، فضلاً عن فيض المشاعر، الذي تجده داخل نفسها، ولا

تجد فسحة كبيرة لتعبر عنه، هذا إذا ما وجدت تلك الفسحة الضيقة.

(1) نازك الملائكة، ج 2، ص 114 - 116.

(2) عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 68.

ويمكن رصد استخدام المرأة ضمير الغائب، للجمع المذكر، فهذا الضمير يشكل فئة المجتمع والقبيلة، وهي فئة ترفض الاعتراف بوجود فئة النساء المبدعات، وتفرض عليها سلسلة من المحرمات، حتى تمجد الشاعرة نفسها أمام مجموعة من المحظورات ألتابو، أصبحت تدور حولها معظم حياتها. يظهر ذلك في قول سعاد الصباح في قصيدتها: فَيَتَو على نون النسوة:

يقولون:

إن الكلام امتياز الرجال...<sup>(1)</sup>

وبعد مجموعة من طروحاتهم، حول ما ينبغي للشاعرة (بوصفها أنثى، بل للإناث جميعاً)، أن تتوقف عنه، وردودها المتفاوتة في حدة النغم، تصل إلى النتيجة:

وأعرف أنهم زائلون

وإني أنا الباقية...<sup>(2)</sup>

يلاحظ هنا مدى اعتداد الشاعرة بضميرها المؤنث، كأميرة كل القوالب القديمة البالية، فهي تقلب الموازين (غير العادلة) التي تنفي كيانها، بإزالة ذلك الضمير (الطاغية)، وثبتت مكانه ضمير أنا المؤنث، ولا تكتفي بذكره مرة واحدة، بل تؤكد: إني أنا، مُسَيِّقة على هذا الضمير صفة البقاء.

وعندما تحدثت عن أنا، تحاول إبرازها بصفات أنثوية قوية، لكننا نلمح فيها الضعف الأنثوي، الذي تحاول الشاعرة التستر عليه، بإثبات عكسه:

أيها السيد...إني امرأة نغيط

تطلع كالخنجر من تحت الرمال..

تحدثني ككَبِّ التنجيم

(1) سعاد الصباح، ثلاثيات امرأة، ص 12.

(2) سعاد الصباح، ثلاثيات امرأة، ص 17.

...

إنني فاطمة..

أصرخُ كالذئبة في الليل<sup>(1)</sup>

ودليل ذلك، أننا لو تابعنا التأمل في القصيدة نفسها، لوجدنا الشاعرة تستسلم ل

(سيدها/ حبيبها)، فتقول:

أيها السيد: ماذا بمقاديري فَعَلْتُ؟

لم يَعدْ عندي انتماءٌ غيرَ أنت..

إنك القومية الكبرى التي تربطني

وتعاليمك - يا مولاي - أحلى ما قرأت

..

أيها المختلّي شيراً فشيئاً..

..

أيها الحاكمي من غير قانون..

ومن غير شرائع

..

أيها المالكّي...

من غير أوراق.. ومن غير شهود..<sup>(2)</sup>

لتتحول في النهاية، بعد أن ألغاهما الهوى بين يديه، إلى فتافيت امرأة، بكل تسليم

ورضوخ للحبيب، بعد بداية المرأة النفطية القوية، التي تشق الرمال.

(1) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 30، 31.

(2) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، ص 32، 33، 34، 36.

ولو ربطنا البداية بالنهاية، ثم بالتركيب الغريب لإضافة الشاعرة ياء المتكلم إلى الاسم المعرف بال، قد يتضح لنا سبب ذلك التركيب الغريب، أو في الأقل، كما يترأى ذلك للباحثة. فالإتيان بثون الوقاية في الاسم، وهي تتصل أصلا بالفعل المتصل بياء المتكلم، يوحي بشيء من إثبات ضمير الأنا الذي لم يجد محلا إلا أن يكون مضافا إليه، فكان النون تظهره أكثر للعيان، انسجاما مع البداية التي انطلقت منها الشاعرة بقوة النقط المتدفق من تحت الرمال. ثم لأنها كانت تتجه نحو التهاوي في سلطة الهوى، ظلت تخاطب حبيبها معرفة إياه بال التعريف، لتظهر أن الغلبة له. فتعاير: يا محتلي، ويا حاكمي، ومالكي... لا تظهر هذه المفارقة التي أرادت الشاعرة إظهارها، وتجاذبها ما بين قطبي: ذاتها، وذات الحبيب. وقد اختارت إعلاء ذاته هو، في النهاية.

ورغم أن الباحث أحمد مختار عمر جمع من الإحصائيات والدراسات ما يشير إلى أن المرأة تهتم بمعية اللغة<sup>(1)</sup>، إلا أنه لاحظ أيضا أن هناك من يرى أن المرأة تميل إلى الابتداع، والخروج على اللغة المألوفة<sup>(2)</sup>. لذا، يمكننا عدّ هذا الخروج الذي قامت به الشاعرة، من باب الابتداع اللغوي، وليس بالضرورة لأنها تريد إثبات قدرتها في الخلق والتجديد وإضفاء الحيوية على نصوصها، وإنما قد تكون ضرورة معنوية، ارتأت أنها مستقوي من تعبيرها، فظلت متشبثة بالنون، لعلها تكسب كلامها دلالة صوتية، تعود بالذاكرة إلى صوت الأنا، رغم وجود ضمير المتكلم بعدها مباشرة.

إن اللعب بالكلمات هذا، من خلال صراع البقاء ما بين الضمائر اللغوية، يؤكد أن للشاعرة قضية، وهي قضية صراع الأنا، وكفاحها الطويل، لاتنزاع الاعتراف باستقلالها الأنتوي، أو بالأحرى، بوجودها الأنتوي. فمثل هذه القضية لا يتطرق إليها الرجل، وإن ورد ضمير الغائب عنده، فإنه سيعني فئة العدو مثلا، أو فئة تختلف معه في وجهة نظر ما.

(1) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 108.

(2) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 123.

وإن كان مدافعا عن المرأة، متعاطفا معها، فلن يتحدث بهذه اللهجة المتوحجة، لأنه ليس هو صاحب القضية، وإنما متعاطف معها، كما أنه لن يستخدم الضمائر بهذه المدلولات. لكن على الرغم من ملاحظة أن المرأة (الشاعرة)، عموما، تسعى إلى إبراز ذاتها، وتحاول الانشقاق والظهور، لتعطي نفسها ضميرا منفصلا، ذا كيان مستقل، تظل ثمة عوامل، أهمها: عاطفتها الحب، والأمومة، تشلّها نحو إنكار الذات منفصلة، وإلى التماهي في من منحت تلك المشاعر الصادقة.

#### - وقفة مع الذات:

تقف نازك مع ذاتها، وتحاول كشف ماهيتها، وقد استغلّمت المرأة في قصيدة وجوه ومرابا وسيلة لذلك، وحين نقرأ القصيدة نشعر أن صاحبها مصابة بانفصام في الشخصية، بسبب ما يطالعا من بعض العبارات، مثل: آه لو كان للوجود وجود، ووصفها للحياة بأنها امتداد للانهاية، لا يبدأ لا ينتهي، فأين المرقى، ولقّبوني (أنا) ولم يفهموني ما أنا، ما وجودي المكفهر، ومثل بعض الأسئلة: أنا ماذا؟ فماذا أحسن؟ ماذا أريد، كم لا أستطيع أن ألمس الذات؟، وثم ماذا! أمّد كفي في شوق عميق، فلا أعانق ذاتي<sup>(1)</sup>.

ثم إننا نشعر (صوتيا) أن ثمة صوتين لشخصين: هي، وذاتها المنعكسة في المرأة. وقد نحقق ذلك من خلال تكرار الشاعرة لبعض الكلمات بشكل متتابع: الفراغ الفراغ/ السكوت السكوت/ الظلام الظلام/ هذه هذه/ صدمة صدمة.

ويلاحظ القارئ أن القصيدة كلها محاولة من الشاعرة لتصوير الذات، بكل ما علق بها من غبار الحياة وظلمها، فحوكتها - من زاوية نظرها - إلى كيان مسخ، وقد احتاجت إلى المرأة التي تعكس كل ما يسقط عليها، على حقيقته، ويكل شفافية وصفاء. وقد توصّلت إلى أن ألققاعة السوداء، هي التي طغت على ظلما نفسها، وثوق روحها إلى شعاع مسلسل من

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 162 \_ 165.



ضياء. وهنا نجد توظيفها لحاسة البصر واللون بشكل رئيس، لأن القصيدة ترسم لوحة شكلية مرئية بالأساس، وليست صوتية، ترسم فيها الشفافية والوجوه والألوان والضياء والظلام...

إن مثل هذه الوقفات، مع الذات، تعبر عن ذوات الإنسانية كلها، ولا نكتفي بأن نقول: إن ذات نازك متضردة بذلك، فكل منا عليه أن يرى ذاته بخالص الشفافية، وأن ينفذ عنها ما خلق بها. إن مثل هذه التجربة، كما ترى ذلك بنت الشاطع في تقييمها لشعر نازك، الذي يخلق في أفق الإنسانية، يجعلها تحكم على ذات نازك بأنها أندجت في الذاتية الإنسانية، فما عاد يسهل أن تميز بينهما، أو تفصل إحداهما عن الأخرى<sup>(1)</sup>. وما كان ذلك إلا لأن الشاعرة تنطلق من مشاعرها الإنسانية الملهمة المرهفة الصادقة، ومن معاناتها وارتباطها بتجارب الحياة، وتكشف الأمور أمام ناظرها.

ونيلة وقفت مع نفسها، بعد أن زارها طارق الخوف والوحدة، وشعرت بأنهما أخذتا العمر، وتركاهما في حالة من الحزن والبكاء، فرجعت إلى نفسها، فتجلت لها بعض الأمور في هذه المكاشفة:

قد حدثتني يومها نفسي كثيراً..

نازحتني يومها نفسي كثيراً..

ما ألقفنا..

كان أصعب ما يكون بي الصراخ..

فأنا أعاني جُورَ خصمي..

وأنا لنفسي ذلك الندّ العنيد..

من قرر الإفلات من نهبي وأمري..

حتى انفصلتُ عن الذي هو ليس غيري..

(1) مائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 98.

وقتها .. ودعتُ نفسي  
ومضيتُ وحدي في الظلام  
وبحثتُ في كل الأماكن عن مكان..  
حتى وجدتُ هناك في أقصى مكانٍ لي مكان..<sup>(1)</sup>

- علاقة الشاعرة بالآخرين:

خصصت نبيلة قصيدتها في مدخل الصمت لوصف مشاعرها تجاه والدها، مركزة في خطابها له على ما يثير شجنها، من الصمت والهمس والمناجاة والحزن والحنين. كما ركزت على تلك الحميمة البالغة في العلاقة الأبوية المقدسة، فقالت:

فافتح ذراعيك  
خذني إليك  
وهدهد فوادي قليلا  
فإما احترقتْ بأثاث صمي  
أصبح يا أبي  
لنشيج الوجيب  
لتموز أغنية  
خطها العمر بين السطور  
فأوله كان ذكرى لقاء  
وأخره مهلة للعناق الأخير  
..  
وحضنتك مهدأ

<sup>(1)</sup> نبيلة الخطيب، صبا الباقانه ص 56.

على مرج صدرك  
بي يا أبي حاجة للبكاء

..

يا أبي  
أحبك جمًّا

أحن إليك كثيرا

وما زال صوتك همس النجي

وما زال وجهك طيف الحبيب<sup>(1)</sup>

وفي خضم أحزانها في قصيدة 'هاج الغضب'، انفتحت إلى أبيها، ونسبت إليه الفضل في  
قوة إرادتها، فهو معلمها الأول، لتبين كم تحتاج المرأة إلى أبيها طوال حياتها، فهو الحاني،  
وهو المرشد، وهو الصلبر الذي تهوي إليه حينما تنقطع بها السبل، فها هي تتمسك بيبضع  
كلمات قالها لها، ولم تنسها:

هذا أبي...

ايضنت عليّ عيونهُ...

ويكت بعينه المهابة...

يا والذي...

صبراً...

فقد علمتني..

العبء مالم يقصم الأكثاف

يُكسبها صلابة..<sup>(2)</sup>

(1) نيلة الخطيب، عقد الروح، ص 61\_64.

(2) نيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 29.

وتغرق نبيلة في ذكرياتها مع أبيها، فهو مرشد لها، وهو الذي غرس الخيال والروح  
الحالة فيها، تقول:

كان أبي يحملني بين ذراعيه  
يزرع لهما في رأسي  
كان يعلمني لغة  
لا يفهمها إلا سكان الغيم

..

ويرصع عمري  
من حوضن المهد  
إلى التابوت<sup>(1)</sup>

واحتلت الأخت مكانة عند نازك، أفصح عنها في قصيدة إلى أخيها، تمثلت في  
العلاقة، التي جاءت على هذا النحو:

هيا معي تبسم الدنيا إذا أنت ابتسمت  
ماذا يثير أساك ما دمتنا نطل، أنا وأنت؟

..

أختاه هاتي كفلك اليمنى فقد حان المسيرُ  
المجدُ يصرخ يستحث خطاك والحلم الكبير  
لا، لا تخافي أن تُخادعكِ الروى إن أنت جئتِ  
فالليلُ يعرفنا ونحن معاً نطل أنا وأنتِ

..

أختاه لا تبكي على الماضي سنئى ما قد بكيتِ

(1) نبيلة الخطيب ومضى الحاضر، ص 6.

لن يرجع الماضي وإن نُحنّا عليه، أنا وأنتِ<sup>(1)</sup>

بكل هذا التفاعل الشعوري، تشارك نازك أختها التجارب والأحزان والبكاء على الماضي، في علاقة حميمة، هي أقرب ما تكون إلى حليث الشاعرة إلى ذاتها، بسبب هذا القرب العاطفي بينهما.

كما عبّرت نازك عن مشاعرها تجاه أمها في قصيدتها ثلاث مراثٍ لأمي<sup>(2)</sup>، وفيها وصفت شدة الحزن، الذي تعايشَتْ معه من شدة إطباقه على نفسها، فلم تتوجّه فيها بالخطاب إلى أمها على الطريقة التقليدية، التي تسلك وصف التضرع والحزن بما هو مألوف<sup>(3)</sup>، وإنما عبّرت عن صلق مشاعرها وحزنها جراء حادثة قتلها، مستغلة هذه المناسبة للحديث والتغني بالحزن الملازم لحياتها، والذي شكل رفيقاً لها، تجدد في وصف شدة وقعه عليها، متنفساً لها أيضاً.

وكذلك تظهر علاقتها الحميمة بعمتها، التي عبّرت عنها في قصيدة إلى عمتي الراحلة<sup>(4)</sup>، وفيها عبّرت عن شدة حزنها بفقد عمتها، التي يبدو أنها كانت قريبة إلى روح الشاعرة، فاستوقفتها الموت من شدة أثر قتلها.

ويُبيّن أيضاً علاقتها بابنة عمّها ميسون، التي ذكرت في مقدمة ديوانها شجرة القمر<sup>5</sup> أنها نسجت قصة القصيدة لها. وقد خصصت لها قصيدة في نهاية الديوان نفسه، عنوانها إلى ميسون، هذا بعض مما وصفتها به:

كنت لي أنتِ كوكباً مُغملي ال  
لمسٍ يشالُ نبعَ عطرٍ وضوءٍ

(1) ديوان نازك الملائكة، ص 297 \_ 299.

(2) ديوان نازك ج 2.

(3) روز غريب، سمات وأماصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 152.

(4) ديوان نازك ج 2.

قمر اللذن في ليالي الدفء  
من شذى الورد ألف شيء وشيء<sup>(1)</sup>

كان لي من بريق عينيك لؤلؤ ال  
كان وخي حكاية منك فيها

### ثالثاً: المشاعر في شعر المرأة:

- الحزن:

تعددت تفسيرات الباحثين لظاهرة الحزن، التي تلف مظاهر حياة المرأة في معظم شعرها، وما ثبت من معظم الآراء، ومن قراءة شعر المرأة نفسه، نجد أن هذه الظاهرة تفرض نفسها بقوة على شعر المرأة.

إن الحزن هو أحد أبعاد ثلاثة، عنها الغدامي أساس شكل القصيدة الحرة، وتلك الركائز عنده هي: الحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهريّة، تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة، بوصفها أمّاً ورحماً ولوداً، تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر<sup>(2)</sup>. هذه الأبعاد بكلّيتها ترجع عنده من متطلق الأنوثة، وهي في الوقت ذاته عظمة لعمود الفحولة، الذي قام عليه قرونا عديدة.

ويظهر البعدان الأولان مندجين، في ما استشهد به من قول السيّاب (الديوان 319):

أفتذكّرين؟

أفتذكّرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 573، 574.

(2) عبد الله الغدامي: تأثيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 47.

وفي إرجاع الغدامي القضية إلى جلورها القديمة، توصل، من خلال دراسة غرونباوم، الذي ربط فن الرثاء بأصل نسوي لارتباطه بأناشيد النواح النسوية، إلى أن نسوية الرثاء لن تأتي من كونه فنا تقوله النساء، وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن<sup>(1)</sup>. وهذا مرتبط بالنساء بحسب رأيه. حتى إن الغدامي جعل الحزن الدلالة الأبرز على تأنيث القصيدة مضمونيا<sup>(2)</sup>.

ويرد بعض الباحثين أسباب ظهور المرأة قديما، في فن الرثاء، إلى الأحداث التاريخية، من معارك وفتوحات، كانت تسفر عن سقوط ذويهن في كل واقعة، فكانت مشاهد متكررة في حياتهن، وتشكل واقعا معيشا بالنسبة إليهن<sup>(3)</sup>، لكنها تعبر عن مرحلة محددة، كما أن ذلك لا يعني أن الرجل لا علاقة له بفن الرثاء، وأنه مقصور على المرأة فقط، ولكن الذي حصل أن الثقافة حصرت المرأة في هذا الفن، وألقت بنتاج المرأة، في غير هذا الفن، في الظل، ولم تُيسر تداوله، وجعلته عليها محرما.

لكن في الشعر المعاصر، قد يكون الحزن حل محل الرثاء، هذا الحزن الذي يتخذ طابعا فلسفيا أحيانا، نشعر معه أنه ملتصق بالمرأة أينما حلت، فقدما كان الرثاء، والآن الحزن مجردا (مع ملاحظة أن الشعر المعاصر لا يقسم الأغراض الشعرية على ما سارت عليه في القديم). فضلا عن أن الحزن لا يستقل بقصيدة، وإنما هو ميثوث في ثنايا القصيدة.

وإن كان موضوع الحزن المقصود للداته أصبح بشكل ظاهرة في الشعر العربي المعاصر بعمومه، ومحورا أساسيا فيه<sup>(4)</sup>، فإن الغدامي يرى أن الحديث عنه حصريا، واتخاذ موضوعا خاصا في الشعر، لم يكن ذا بال، وكان مهمشا لا يُلتفت إليه، إلى أن جاءت

(1) عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة، ص 53.

(2) ينظر عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة، ص 54.

(3) عصام كامل، مرجع سابق، ص 33.

(4) ينظر عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 352.

القصيدية الحرة، فحررت هذه الدلالة من إسارها<sup>(1)</sup>، وهو يسلم بقضية أن رائدة القصيدة الحرة امرأة، فالحزن إذن، بوصفه موضوعا شعريا خاصا، يتعلق بها، ويلتصق بها، وغير كثيرا في مفاهيم الخطاب الشعري، إذ أكسبه منظورا جديدا كشف فيه الحجب عن المعاني المضمومة والمهمنة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني<sup>(2)</sup>.

وهو لا يدعي أن المرأة هي التي اكتشفت موضوع الحزن بالإطلاق، فلا ينفي الحزن الذي تغنى به الرومانسيون، والذي صنفه على وفق الحزن البسيط، الذي يتبع المراثي التقليدية، والحزن الرومانسي. ويأتي عنده في الدرجة الثانية الحزن المركب، الذي يأتي فيه الحزن من داخل النص، فتطور صناعة الحزن - على حد تعبيره -، ثم الحزن العضوي، الذي يكون الحزن فيه أصلا وأساسا، ومعنى مطلوبا محبوبا غير مكروه، يتطور فيه الحزن، ويصبح مادة للاحتفاء بها...<sup>(3)</sup>.

هناك من الباحثين من يلجأ إلى التفسير القائل بأن المرأة تكتسب بطبيعتها الأنثوية صفة الترجسية<sup>(4)</sup>، ما يجعلها تركز النظر إلى ذاتها، لكن هذه الترجسية إذا زادت عن حدها، أصبحت المرأة منطوية على نفسها، ويزيد شعورها بالوحدة والشعور بالظلم، والشكوى<sup>(5)</sup>، كما أنها "تفسر لنا انصراف الشواغر عن الواقع الضيق، وتحلّيقهن بأحلامهن وآمالهن في عوالم فسيحة من الأوهام والخيالات والتهاويل الجميلة البراقة"<sup>(6)</sup>.

وهذا القول يتضارب مع آراء باحثين آخرين، مثل الباحثة شيرين أبو النجاء، التي ترى أن المرأة تكتب الواقع في أدبها، ولا تخلق في عالم الخيال، وهذه سمة من سمات أدب

(1) عبد الله الغلامي، تأثيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص 57.

(2) المرجع نفسه، 57.

(3) ينظر عبد الله الغلامي، تأثيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 54 \_ 57.

(4) بحسب زكريا إبراهيم، سيكولوجية المرأة ص 83. عن رجا سميرين، شعر المرأة العربية المعاصر (1945\_1970)، ط1، دار الحدادة للطباعة والنشر، لبنان، 1990، ص 118.

(5) ينظر شيرين أبو النجاء، مرجع سابق، ص 118.

(6) رجا سميرين، مرجع سابق، ص 118.



المرأة، وهذا يُعد من المآخذ التي تؤخذ على المرأة؛ لذا كانت أحد الأسباب التي دفعت ببعضهن إلى التخلي عن تسمية أدبهن بـ "أدب النسوي"، بالإضافة إلى الأسباب، التي تم ذكرها في موضعها .

لكنني أفضّل الوقوف في المنطقة المتوسطة بين الرايين، فالمرأة في شعرها - ومن خلال دراسة النصوص، وكما يظهر من خلال الدراسة الحالية - تقول الواقع، من وجهة نظرها، بغض النظر عن سوداوية النظرة، بسبب الواقع البائس الذي تعكسه، وفي الوقت نفسه، تخلق في أفق الخيال، ولا تتوقف أحياناً عند حد معين، فلا يعب شعرها أنها تصور فيه الواقع، ولا يؤخذ عليه التحليق في عالم الخيال، فلا مفر لها من هذين السيلين، فلماذا يؤخذ عليها الطريق الذي تسلك أيا كان، فمثلها مثل الرجل، لكنها في واقعها وخيالاتها، تنطلق من منظورها هي، ومن زاوية نظرها هي إلى الأمور.

والشاعرات المعاصرات يكثرن من التعبير عن الألم، واستعدابه وتقديسه، وقد يرتبط ذلك بطبيعة حياتهن البيولوجية التي يتعرضن فيها إلى كثير من الآلام والمتاعب. كما أن الشعر النسوي مشوب بالعاطفة، التي تحمل فيه مكان العقل والمنطق<sup>(1)</sup>. ويمتلئ كذلك بالأحاسيس والمشاعر، التي تدل على عدم رضا النساء بالحياة في عالمهن، والقلق الدائم من المجهول<sup>(2)</sup>. والمرأة ترحب بالألم ورموزه، وتنشأ عن هذا الترحيب، علاقة راسخة بين المرأة والحزن<sup>(3)</sup>.

وتردّ بنت الشاطي بسبب انتشار ظاهرة الحزن في شعر المرأة، إلى ذلك الصراع الذي كابدته في عصور حياتها المختلفة، من دون أن تضع نهاية لذلك الصراع، وإن كانت هي تمثل إحدى بوادر اجتيازه، لكنه سيظل مطبقاً على المرأة، ولن تخرج من القمقم الحرمني، الذي

(1) ينظر رجاء سمير، مرجع سابق، ص 120.

(2) ينظر رجاء سمير، مرجع سابق، ص 121.

(3) ينظر أنور الجندي، أدب المرأة العربية، عن عبد الله القلبي، المرأة واللغة، ص 139.

وَضُمْتُ بِهِ بَيْنَ عَشِيَّةٍ وَضُحَاهَا، لَذَا، يَظَلُّ الْحُزْنَ مَشُوبًا بِنَكْهَةِ التَّمَرْدِ وَالْإِنْفِجَارِ، الَّذِينَ  
يَسْطِرُّانَ عَلَى مَعْظَمِ شَعْرَهَا، بَلِ مَعْظَمِ نَتَاجِهَا الْأَدَبِيِّ<sup>(1)</sup>.

وَقَدْ أَعْلَنْتُ نَبِيلَةَ الْخَطِيبِ عَنْ هَذِهِ الْحَالَةِ، بِشَكْلِ صَرِيحٍ، إِذْ قَالَتْ فِي قَصِيدَةِ رَأْيَةِ  
الْمَوَاجِعِ:

أَتَلُّ الْمَوَاجِعَ قَدْ أَعْلَنْتُ نَافِلِي      مِنْ الْبُكَاءِ وَأَوْجَاعِ الْحِشَا كُتْرِ<sup>(2)</sup>

إِنْ الْمَتَّبِعُ لَشَعْرِ الشَّوَاهِرِ، لَا يَدُّ لَهُ أَنْ يَلَاظِحَ أَنَّهُ شَعْرٌ يَكْثُرُ فِيهِ تَرَدُّدُ كَلِمَاتِ النِّوَاحِ  
وَالْبُكَاءِ، مِمَّا لَا نَظِيرَ لَهُ فِي شَعْرِ الرَّجُلِ؛ لِأَنَّ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ ذَاتُ صِلَةٍ بِتَكْوِينِهِنَّ وَبِمُشَاعِرِهِنَّ  
أَكْثَرَ مِنْ صِلَتِهَا بِالرَّجُلِ<sup>(3)</sup>.

وَهِيَ لَمْ تَصِلْ إِلَى هَذِهِ الْحَالَةِ، إِلَّا بَعْدَ تَكْتُمٍ ضَاقَتْ بِهِ نَفْسُهَا:

اسْتَمَهَلُ الصَّبْرَ فِي نَفْسِي فَيُخِلُّهَا      وَأَكْتُمُ الْحُزْنَ فِي قَلْبِي فَيُخْتَمِرُ  
مَا عُدْتُ أَقْوَى، فَمَنْ فِي عَيْنِهِ رَمَدٌ      وَطَبَّقَ الْخُضْنَ لَا يُرْجَى لَهُ نَظَرٌ<sup>(4)</sup>

وَكُلُّ ذَلِكَ بِشَيْءٍ فِي قَصِيدَتِهَا الْحَزِينَةِ رَأْيَةِ الْمَوَاجِعِ، فَوَقَّعَتْ أَمَامَ مَفَاصِلَ كَثِيرَةٍ فِي  
الْحَيَاةِ، بِدَعَا مِنْ ابْنِي آدَمَ، فَظَلَّتْ تَتَأَمَّلُ وَتَسْتَحْضِرُ الْحِكْمَ.

وَعِنْدَ نَازِكِ الْمَلَايِكَةِ، يَكَادُ يَكُونُ الْحُزْنَ هُوَ الْمَوْضُوعُ الْأَوَّلُ، الَّذِي تَتَغَنَّى بِهِ فِي شَعْرَهَا  
كُلَّهُ، وَإِذَا تَصَفَّحْنَا دَوَائِمَهَا، فَلَا نَعْدَمُ أَنْ تَبْتُلَ أَيْدِينَا بِدُمُوعِ بَكَائِهَا، وَتَمْتَلِئَ أَسْمَاعُنَا بِأَنِينِ  
أَهَاتِهَا، وَتَسُوِّدَ الْأَفَاقُ أَمَامَ أَحْدَاقِنَا مِنْ ضُجْبَابِهَا وَلِيَالِيهَا الْحَالِكَةِ، مِنْ هُنَا وَهُنَاكَ، بَيْنَ الْأَسْطَرِ

(1) يُنْظَرُ هَافِظَةُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، ص 55.

(2) نَبِيلَةُ الْخَطِيبِ، صَبَا الْبَاقَلَانِ، ط 1، دَارَةُ الْمَكْتَبَةِ الْوُطْنِيَّةِ، 1996. ص 8.

(3) عِزَّةٌ عَمُودٌ، الشَّعْرُ النَّسَوِيُّ لِلْعَامِرِ، (مَجْلِدُ الْأَهْرَامِ 14/11/1994)، نَقْلًا عَنْ أَحَدِ خُتَرِ عَمْرِ، مَرْجِعٌ سَابِقٌ، ص 98.

(4) نَبِيلَةُ الْخَطِيبِ، صَبَا الْبَاقَلَانِ، ص 8.

والصفحات... فهو متداخل في كل المناسبات والخلجات التي تتبها، وفي تقلبات نفسها. ويحلل أحد الباحثين ذلك: ربما تكون غزارة الحزن عندها عائدة إلى ما يرافق نفسية المرأة العربية من انضواء تحت قواعد اجتماعية وإنسانية معينة، لا يمكن أن تتلاءم مع انطلاقة الشاعر، الذي يرفض كل القيود<sup>(1)</sup>، إضافة إلى الحساسية التي يتميز بها الشاعر عادة<sup>(2)</sup>. والحزن لدى نازك مرتبط بالذكريات، التي فيها تذكرُ لحب بائد لم يبق منه إلا الآهات:

تدفعنا الآهات والأحزان وما لنا ماوى  
بالبثنا نظفر بالنسيان أو لئمتُ السلوى<sup>(3)</sup>  
كما يسيطر على نازك الشعور بالحزن، عندما تقف وقفة التأمل في ما حصل لها طوال سني عمرها، وتصاب عندئذ بخيبة الأمل، فأهم ما تملك الزمن. والعمر ضاع سدى، يظهر ذلك جليا في قصيدة "جامعة الظلال":

أخيرا لمست الحياة  
وأدركت ما هي، أي فراخ ثقيل  
أخيرا تبينت سرّ المفاهيم وأخيئته  
وأدركت أنني أضعتُ زمانا طويلا  
ألم الظلال وأخبط في عتمة المستحيل  
ومرّ عليّ زمانٌ بطيء العبور  
دقائقه تتمطى ملاماً كأن العصور  
هناك تغفو وتنسى مواكبها أن تدور<sup>(4)</sup>

(1) جورج طراد الحلم والحزن في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفاق حرة، العدد 6، د. ت، ص 56.

(2) جورج طراد المرجع السابق، ص 56.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 101، 102.

ويثير حزنها كثرة ورود فكرة الموت على تفكيرها، فهي بين عَدَّ نفسها ميتة، وميتة عن قريب، لذا يظل اليأس من الحياة مسيطرًا عليها. لقد صورت نازك في كثير من قصائدها ياسها من مجتمعها (الواقع)، الذي كان ضد قيم الشعر النظيف<sup>(1)</sup> التي ترنو إليها، لذا، كانت تلوذ بالعزلة، وتنتظر خُلصًا، لم يكن ليأتي، فكانت تنتظر كثيرًا، وتصور الزمن البطيء<sup>(2)</sup> مرارًا، فلا يُحدث الزمن أي تغيير مرجو، فتؤول نهاياتها غالبًا إلى انفصال وموت ونأي وانتهاء الكيان وخيبة أمل...<sup>(3)</sup>

وفي قصيدة أجراس سوداء، تكرر عبارة كُنُمتُ، كما تلور حول معاني الموت، والانتها، والليل، والسواد.. فمثلا تقول:

وقراغ الآهات أثبت آلا	قد فرغنا من دورنا وانتهينا
ودوي الأجراس ينلرنا أن	انتهينا من دورنا المحموم
ولماذا نبقى هنا؟ اسمعُ المو	ت ينادي بنا فلم لا نجيب؟ <sup>(2)</sup>

ويذهب أحد الباحثين إلى إرجاع سبب الحزن عند المرأة العربية المعاصرة، إلى العزلة الروحية التي تعيش فيها، ورفض أدواء المجتمع، كما أنها، بطبيعتها النفسية، تتميز برهافة الأحاسيس، فتظل نفسها دائمة الاضطراب، باحثة عن السعادة التي يستحيل تحقيقها، لتصل أخيرا إلى نمحي الموت بعد اليأس من المحاولات<sup>(3)</sup>.

وفي 'جنازة المرح' تردد ذكر القاتل الذي تريد التخلص من جثته، ويبدو أن هذا لون من الأقنعة التي تختبئ الشاعرة وراءها، لتستخدم كل ما يقوم به القاتل من أدوات، وما

(1) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 10، 11.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 106 \_ 108.

(3) ينظر رجا سمير، مرجع سابق، ص 121، 122.

يجتاح من أجواء، والقتيل الذي تحدث عنه قد يكون قلبها أو وجدانها، الذي انطفأ مع الزمن. وقد حرصت على إسدال الستار عليه، من أجل أن تحصل على الظلام الذي يخفي الجثة، وظلت تهرب من الضوء كالقاتل. وصوّرت الظهيرة بالإنسان الحائد، التي تُخيفها ملاحقته في صورة مطاردة حقيقية:

يطاردني صمتها السرمدى      ويكتسني لوئها الراسب  
أمامي القتيل وخلفي الظهير      قُ، ياللمطاردة المولدة<sup>(1)</sup>

ثم أخذت تتذكر بسماتها وضحكاتها، التي لم يعد لها أثر، فهذا القتيل لم يُبق مكاناً للمرح.

إن المرح والضحك، والحزن والمآسى، والمشاعر الأخرى، التي تعب عنها نازك، ووقاتها التأملية في الوجود، تتجاوز السطح، لتغوص في الأعماق الموغلة في حواء<sup>(2)</sup>، بل في أعماق أعماق الإنسانية عموماً. وتضيق بنت الشاطئ: والحزن الذي يسيطر على شعر نازك، أصيل في حواء الموءودة، والشجن المر، الذي يتضح به كأسها، ليس إلا ميراثاً طبعياً من أمهات لنا وجدّات، غيرت عليهن قرون، وهن مهدرات المشاعر، مهدرات الوجود العاطفي، إلا على النحو الذي أراده هن الرجال<sup>(3)</sup>.

وقد يكون الحزن حالة تتردد على الأثنى من حين لآخر، فهو يلاحقها دائماً، لذا تبحث عن يخفف عنها ذلك، تقول سعاد الصباح لصديق تمني أن يعرف ما تريد الأثنى، وما تحتاج إليه:

(1) ديران نازك الملائكة، ج 2، ص 151.

(2) ينظر عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 62.

(3) عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 70.

وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتك..  
عندما يسكتني الحزن..  
ويُيكِنِي الضجر..  
..

فأنا محتاجة جدا لجِئاء سلام<sup>(1)</sup>  
وقد تختلط لديها مشاعر الحزن بمشاعر أخرى، قد تكون مضادة كالفرح، أو بشعور  
تفتقده المرأة كثيرا، وتبحث عنه كالحنان، كلها تتمثل لها مع الحزن، الذي يطاردها دائما،  
تقول نازك:

يا لذة حزينة، يا قُبلة الإبر  
..  
أموك يا سهر  
يا لمعة القمر  
في عمق مرآة دموحي، يا رؤى النظر  
..  
يا فرحة الدمع، ويا قساوة المطر  
..

يا شَطر الأحزان والأفراح  
إلى حبيبي في أراجيح من الزهر  
وحول وجهينا الحزينين السماوات ارتجت  
..

وأدمعي العلبة لي رفيقة السفر

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 21، 23.

## وبسمة شاحبة على فمي، ودمعة خرساء

..

طفلان سهرانان ضالعان

يلملحان الدمع والأصداف عند شاطئ البحر

طريقنا السامر مزروع بورد الحزن والحنان<sup>(1)</sup>

أكاليل الزهور دوت سوى زنبقة الأحزان<sup>(2)</sup>

جعلت للأحزان وروداً وزنبقة، لشدة تعلقها بالحياة، لم تدرك كباقي الزهور، وجعلت الدموع عذبة وفرحة، لتظهر أنها في كل الحالات تحتتم مشاعرها بالحزن، وأنها في حالة الحزن أيضاً تحتلط عندها المشاعر وتتقلب تقلباً عجيبياً، لتنبئ عن صفة، تكاد تكون ملاصقة للأني، وهي تدبلبها بين المشاعر المختلفة، في الآن نفسه، وتأثرها بالمواقف المختلفة، لتنعكس على مشاعرها، وتترك أثراً بالغاً فيها، خاصة الأني، التي تمتلك مشاعر مرفقة جداً، ذات حساسية عالية.

وهذه وقفة للشاعرة نبيلة الخطيب أمام القمر، حين اكتملت دائرته، وهو مملأ الدنيا ضياءً من لجين وجهه، في مشهد يبعث على الفرح والسعادة، لكن الشاعرة لم تنظر إليه من هذا الصعيد، وإنما عدته مشهداً يبعث على الاعتبار والتفكير مع لسعة من الحزن، من منطلق إيماني زاهد، يتفكر في النعم، وما وراءها من تقصير البشر في شكرها، وتقديرها كما يجب، تقول في نور على نور:

رق الفؤاد وطرفي في الدجى دمعاً لما رأيتُ جمال البدر قد لمعاً<sup>(3)</sup>

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 47 \_ 54.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 76.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 7.

وتصف نبيلة، في موضع آخر، شعور الأنثى، التي يتلاعب أحدهم بمشاعرها،  
فينقلب الحب آهات وأوجاعا تمتص عروقتها، تقول لإحدى العاشقات لرجل من هذا النوع:  
ولتقرئي...

كل الرسائل  
والغرام المستهان به  
وأهات الحيارى  
والعتابات المبررة  
ولتتظري أشلاء حب<sup>١</sup>  
مات مطعوناً  
وآخر مات مصلوباً  
وآخر مات مقهوراً<sup>(١)</sup>

وهي هنا تتحدث حديث أنثى إلى أنثى، عادة نفسها قريبة من كل مشاعر الأنثى،  
وحامية لها، وإن المصائب واحد، لأن المشاعر والأحداث، تكاد تكون واحدة، ولأنها تعرف  
أنه عندما تحب الأنثى، كيف تحب، وكيف تكون؟ لذا احترمت هذه المشاعر ولم تحاول الدفاع  
عن نفسها أمام تهمة الوقوع في حب من تعدّه تجرماً، لأن وجهت إليها الخطاب في القصيدة،  
فابتدأت قصيدتها بصمت:

لا تسألني  
فالجواب على حلود الرد  
مذ ساء لتي  
عن كنه هذا الصمت حائر...  
رذّي سيلمي كبرياءك<sup>٢</sup>

(١) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 85.



كانعناق الدمع

من عين المكابر<sup>(1)</sup>

ووقفت نبيلة مع الطبيعة، تصب عليها مشاعر الحزن، مع ما يستدعيه من ظلال  
وصمت وبعض البوح، تقول في قصيدة هاج الغضب:

زُفَ النسائم..

عندما تشدو على الزيتون

في الليل العنادل..

فإذا استقام لها القصيدُ

ورصاصة الصياد طارت

من بعيدُ

وإذا رأيتَ الظلَّ يحضنها...

وتبكيها الجداول..

فاعصر مع الزيتون قلبي عندها...

واغمس به خبز الدين بلا منازل

ذرني أغثي..

تارة للصبر أغثني..

وحيثما للجروحُ

فالنفس تُخفي...

مرة في سرائرها

ومرات تبوح<sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، 79.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذن، ص 25، 26.

فساعدت الظلال والجداول في رسم الصورة الحزينة، والزيتون أيضا كأنه يعتصر مع الشاعرة حُزنا، ثم إنها اختارت الغناء والبوح والجموح، لأن النفس لا تطيق إخفاء الهموم والأحزان في داخلها.

يفسر أحد الباحثين لوذ الشاعرة إلى الذات، وتحصنها بها، بعلمها أحد مخارج الشاعرة العربية المعاصرة من مزالق الشعور بالحزن واليأس، النائمين عن الشعور بالغربة، التي تأتيها من جانب الشعر المتراكم عبر عصوره المختلفة بوصفه شعرا ذكوريا، ومن جانب المجتمع الذي يعتمها (ذرة) مقصاة في (الكون)، وهذا كله أدى إلى أن تتوقع في دائرة ذاتها، وتتخذ مظاهر مختلفة كالحزن والألم والوحدة، وهذا يظهر واضحا في تعابير مختلفة في الشعر النسوي المعاصر<sup>(1)</sup>.

ورغم كل الآراء، وكل ما قيل من تفسيرات، تظل للشاعرة نظرتها المرفهة، ورأيها المقدّر تجاه هذا الموضوع، وتنطق نازك الملائكة، الشاعرة المشحونة بمشاعر الحزن والألم، والمشاعر الرقيقة الأخرى، بكلام فصل في ذلك، فتقول في مقدمة مراثيها الثلاث لأُمها: ولم أجذ لألمي منفذاً آخر غير أن أحبه، وأغني له<sup>(2)</sup>. فوصل بها الحال إلى أن تتغنى بالحزن، من شدة امتزاجها به، وأصبحت بينها وبينه علاقة حب، وهذه طريقة ناضجة وحكيمة للتعامل مع الألم والحزن، لكن، لا يستطيع الجميع أن يتفاعل بمثل ما تفاعلت به الشاعرة. هذه الصورة الشاعرية للحزن عبرت عنها كما يأتي:

أفصحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور،  
للغلام المرفه السابح في بحر أريج،

..

(1) حاتم الصكر، المكبوت الأثري في الملقوط الشعري، نازك الملائكة مرة الأثري، مجلة آفاق عربية، العدد 2، 1993، ص 126.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 309.

إنه أهدأ من ماء الغدير  
 فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج<sup>(1)</sup>  
 وتهتم الشاعرة بكل شؤون الحزن، وتتبع مسكنه ومأكله، وما تهين له حينما نلقاه:  
 وهو يجيا في الدموع الخرس في بعض العيون  
 وله كوخٌ خفيٌّ شيدٌ في عمقٍ سحيقٍ  
 إنه يقتاتُ أسرارَ السكونِ  
 وأسىً مُختبئًا خلفَ العروقِ  
 نحن هيأنا له حبًّا وتقديسًا ونجوى  
 وتهيأنا للقياءِ عيونًا وشفاها  
 وسئلناه مُصلينَ كما نلقى إلها  
 وسُئله انفعارَ الأدمعِ العتبةِ سلوى<sup>(2)</sup>  
 ونمزجه بالأفراح في كثير من المواضع، تقول مثلاً:  
 إنه أجمل من أفراحنا، من كلِّ حبٍّ<sup>(3)</sup>  
 وألم الأنراحِ من كل ركنٍ ضائعٍ في مقابرِ الأحزانِ<sup>(4)</sup>  
 وأغزلناه في خشوعٍ إلى أع ماقِ أفراحنا وقُغْرِ روانا<sup>(5)</sup>  
 وتصفه بأوصاف زاهية:  
 إنه زنبقةٌ ألقى بها الموت علينا  
 لم تزل دافئةً ترعش في شوقٍ يدينا

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 311، 312.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 312، 313.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 313.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 294.

(5) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 315.

ومنعطىها مكانا عطراً في كل قلب<sup>(1)</sup>

ولتلك قصيدة عنوانها خمس أغاني للألم، من يقرأها يحس بأن الشاعرة متماهية فيه،

بكل ما فيه مما تشكو، لكنها تظل تمسك به، وترعاه، وتمنحه كل مشاعرها:

إننا نحبك يا أم

هذا الصغير.. إنه أبرأ من ظلم

عدونا المحب أو صديقنا اللدود

..

سوف نشربه سوف نأكله

وستقفو شرود خطاه

سنبيع له أن يقيم السدود

بين أشواقنا والقمر

نحن توّجناك في تهوية الفجر إلها

وعلى مذهبك القضي مرّنا الجباها

يا هوانا يا أم

أنت يا من كفّ أعطت لحولنا وأغاني

يا دموحاً تمنح الحكمة، يا نبع معانٍ

يا ثراء وخصوبة

يا حنائاً قاسياً يا نقمة تقطر رحمة

نحن خبّاتناك في أحلامنا في كل نعمة

من أغانيتنا الكثيفة<sup>(2)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 313.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 456 - 464.

لكنّ نغمتها هذا بالألم، يُنبئ عن أنها ترضى به لأنه مفروض علينا ولا مفرّ منه، لأنها تثبت شيئاً من الثنائيات الضدية في ثنائيا كلماتها، مثل، أبرأ من ظلم، والعدو المحب، والصديق اللدود، والحنان القاسي، والنقمة التي تقطر رحمة..

- الحب:

إذا كان الحب عاطفة إنسانية يشترك بها الناس، فالبحث يقتضي تتبع طبيعة تعبير الشواعر عن هذه العاطفة، للوقوف على خصائص ذلك التعبير، فمن خلال تعبيرها، تتضح طبيعة نظرتها إلى الحب، وما إذا كانت تختلف عن نظرة الرجل.

وهناك من الباحثين من يرى أنه حصل تطور في وضع المرأة، ومثله في فكرة الحب نفسها، منذ منتصف القرن العشرين، وارتبط هذان التطوران بالحركات النسائية، التي آتت أكلها في الساحة الأدبية، ويتأثير الحركة الرومانسية<sup>(1)</sup>. وهذا من شأنه أن أتاح للمرأة أن تعبر بحرية في شعرها، عن تجاربها الذاتية، ودون خوف من قيود المحرمات.

كما أن التعبير عن الحب، يختلف من امرأة إلى أخرى، وقد يكون مرد ذلك إلى عمق هذه التجربة، وطبيعة موقف الرجل الذي أحبه المرأة، ونظرتها إلى الحب. فهناك من الباحثين من يرى أن الطابع العام لشعر الحب في شعر المرأة العربية المعاصرة هو طابع الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، والشواعر قلما يصورون لذات الحب الحسية، فحيهن عاطفي حالم يضيق بأول عقبة تعترض طريقه، ويثور عليها ويتمنى زوالها<sup>(2)</sup>.

تلخص سعاد حالة المرأة - عمومًا - عندما تسمع كلام الحب، تقول:

فالمرأة في كل الأحكام،

ومن كل الأجناس،

(1) ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 194.

(2) رجا سميرين، مرجع سابق، ص 123.

ومن كلّ الألوان

تدوخ أمام كلام الحب<sup>(1)</sup>

تستوي عندها جميع نساء الأرض في المشاعر، عندما تصل إلى الحب، وتجد من يبادلها هذه المشاعر البالغة الرقة. لكن نظرتها هذه، وإن كانت تقترب كثيرا من الصواب، لا تنفي أن تعبير كل امرأة عن هذه المشاعر يختلف عن سواها، وإحسان عباس يرى أن المرأة تعبر بعمق عن إحساسها بالحب، الذي يدخلها سُجنه، وتقدس تلك العلاقة بينها وبين الرجل، وتهتم بما يطويه من جمالها<sup>(2)</sup>.

وتبيّن نبيلة الخطيب نهجها في الحب، فارتباط الإنسان به، بمائل ارتباطه بالعبادة،

هكذا يترأى لها الحب:

الحب في نهجي

عبادة

والخفقة الأولى

ولادة

والشهد في الثلث الأخير

كما التهجّد

فعليك إن هاجت

ضواري الشوق ليلاً

بالتجلّد

وإذا أتاك نسيمه

يتلو عليك

(1) سعاد الصباح، غلني إلى حدود الشمس، ص 121.

(2) نظير إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ط 2، دار الشروق، عمان، 1992، ص 195.

من الموى العذري

فاسجد

وانو الإقامة

للشهادة<sup>(1)</sup>.

وتضفي نبيلة على الحب صفة القداسة، وتجعل له طقوساً تعبدية، لعظم ما يشكل

لها، وعمق معناه لديها، تقول:

بالنور توضحاً

واستقبل وجهي

واجعل فوق جيني

سجدةك الأولى

ثم على أيلك

من بهجة روعي

صلّ قيام الليل

يرأ من قسوته قلبي

يشرب من عطشي

يرويني ظمؤك<sup>(2)</sup>

وثمين مدى نماهيا في الحبيب:

فأنا جلد منك

وزهر مني

وقطوف دانية الوجد

(1) نبيلة الخطيب، ومضى الحمار، ص 9، 10.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7.

أمضي نحوك

راضية..

أحمل أوزارك وحدي<sup>(1)</sup>

والحب هو الانتماء الوحيد بالنسبة لسعاد، فتتاهى فيه بكل كيائها:

أيها السيد: ماذا بمقاديري فعلت؟

لم يحد عندي انتماء غير أنت..

إنك القومية الكبرى التي تربطني<sup>(2)</sup>

وصار ذوقها تبعاً لما يختار حبيبها ويهوى:

وتعاليمك - يامولاي - أحلى ما قرأت

والمرايا .. لا أرى وجهي بها

بل أرى وجهك أنت..

(والكاسيتات) التي أسمعها في خلوتي

عكست ذوقك أنت..<sup>(3)</sup>

وقد ألغت كل الأماكن والأزمان، لأنه صادر أزمته، ولأنه هو البلد لديها، وسبب

ذلك أنه يشكل لها، كما تخاطبه بذلك، السقف والغطاء والسند (أهم ما تحتاج إليه الأنثى كي

تشعر بالأمان):

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7، 8.

(2) سعاد الصباح، ثنائيت امرأت، ص 32.

(3) سعاد الصباح، ثنائيت امرأت، ص 32.



أنت سقفي.. وغطائي.. والسند<sup>(1)</sup>

وبمناسبة ورود ألفاظ السيد، مولاي، يرى إحسان عباس فرقاً في استخدام كل من الرجل والمرأة في استعمالها؛ فما يرادف مثل هذه الألفاظ لا يعني بها الرجل تلك الدلالة الدقيقة لها، أما المرأة، فتعصب منها تعظيم الرجل (لشدة تمكّن حبه منها)، ولا تُصرّغ من دلالتها عند المرأة بأي حال<sup>(2)</sup>. ونجد الإشارة، إلى أن هذه الكلمات تُعني معجم سعاد الشعري كثيراً.

أما نازك، فلا تتحدث عن الحب مجرداً، وإنما يظل ممتزجاً عندها بالحزن، الذي يظل هو الهاجس والأساس، تعبر في أحد المواقف، عن بحثها عن الحبيب البعيد الذي لا تعرف مكانه، مع شعورها بالوحدة، وإحسان عباس لخص (كل) شعر نازك في الحب في كلمتين: 'تعال - لا تجي، أو لنلتق - لنفترق'، لأنه قائم على تصور الخوف من التغير (ومن الزمن)<sup>(3)</sup>. وقد ينطبق كثير من رأيه على شعر نازك في الحب، لكن قد لا يكون السبب هو الخوف من الزمن، فقد يرتبط بعوامل أخرى؛ كان تكون المرأة لم تجد الحب الذي تبحث عنه. والنظر في شعرها هو الحكم في ذلك. تقول نازك:

مرت أيام

لم نلتق، أنت هناك وراء مدى الأحلام

في أفقٍ حَفَّ به المجهول

...

أيامي تأكلها الآهات متى استعود

مرت أيام لم تتذكر أن هناك

(1) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 33.

(2) ينظر إحسان عباس، الجماعات الشعر العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 195.

(3) إحسان عباس، الجماعات الشعر العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 194.

في زاوية من قلبك حبا مهجورا  
عضت في قدميه الأشواك

...

لا شيء سوى الصمت المملوء  
فوق الأحزان

لا شيء سوى رجوع نعلان  
يهمس في سمعي ليس يعود  
لا ليس يعود<sup>(1)</sup>

وفي رسالة بعثت بها نازك إلى الحبيب، في ثلثية في زمن الفراق، في الجزء الثالث  
منها: رسالة إليه، وصفت خطوات كتابة الرسالة، إلى أن وصلت إليه، تقول:

الحبيبي أكتب تحت الليل رسالة حُب  
والظلمة كلبٌ وحشيٌ يبحمُ قربي، والريحُ تهبُ  
هل أكتبها بفمي؟ بفمي؟  
أريقُ على الصفحات خروقي؟  
إعصاري؟  
وصراخُ دمي؟

أصوّر شوقي أم أرتقي؟  
ورماذا مسائي المحترق؟  
أم أسقيها عبراتٍ تتزفُ من قلبي؟

..

و (المرسلة) الوحى المسجونة خلف متاهات الأبعاد

(1) ديوان نازك الملائكة ج 2، ص 111 \_ 113.

..

وَلَيْكَ جَسْمِي مِنْ صَلَاحٍ، فَالْحَبِّ لِمَوْكِتِي رَوْحُ  
وَلَتِكَ أَجْوَائِي غَامِضَةُ الْجَبْهَةِ،  
إِنْ هَوَاكَ وَضُوحُ  
وَالظُّلْمَةُ بَابٌ مَفْتُوحُ

..

لَكَ هَبْرَ الْجَوِّ رِسَالَةٌ شَوْقٍ مِنْ لَحْمٍ  
مِنْ أَعْصَابٍ، مِنْ قَلْبٍ يَرُقُصُ، مِنْ عَظْمٍ  
وَلَهَا شَفَّةٌ تَنْبِضُ بِاسْمِكَ  
بِاسْمِكَ، بِاسْمِكَ، بِاسْمِكَ، بِاسْمِكَ  
فَتَلْقُ بِرَيْدِكَ مِنْ شُرَفَاتِ اللَّيْلِ،  
وَمِنْ شَعْرِ الْغَيْمِ

يَا ضَوْفِي!

يَا عَطْرِي!

يَا مَجْدِي!

يَا لِمَجْمِي! <sup>(1)</sup>

هكذا ترسل رسالتها، من وسط هذه الاحتراقات، والظلمات، والوله، والغموض،  
يطل عليها هواء بوضوح، وهي لا تتثنى عن أن تُضمّن رسالتها إليه أعصابها وقلبها  
وعظمها، لأنه في عرقها الضوء والعطر والمجد والنجم. وقد يَنتُ أن الحب لديها رَوْحٌ.

(1) نازك الملائكة، للصلاة والتورود ص 120 \_ 123.

وتحاول نبيلة إيصال مدى الاحتراق الذي يحدثه الحب عندما يعزف على وتر قلبها،  
 تقول في قصيدة مزامير العشق:  
 عيشق متفرّد  
 تعزفه الروح  
 على وتر القلب المبحوح  
 يعزفني عمري امرأة  
 في ريش حمام  
 لكّني  
 حين تضيّع مزامير الحب  
 على أرضي  
 يحدوني حربٌ وسلام  
 صمقي مشكاةً للكلمات  
 يخرقُ الصوتُ  
 بلفح الصمت  
 ووقع السوط  
 ووهج أنين الزفرات  
 حين تكفّلتُ  
 سدانةً بيت الوجد  
 ..  
 سجّدتُ لي  
 كل ملائكة الجنة

## فاخترتُ النار<sup>(1)</sup>

استخدمت الشاعرة أسلوب كسر التوقع، في طريقة تعبيرها عن خيارها النهائي، لكن، المحترق بنيران الحب، لا يجد بدا من الاحتراق به، بكامل إرادته.

وفي قصيدة لناذك، تمزج الحب بالذكرى الضائعة، إذ استحال الحبيبان إلى غريبين:

لم يكن يعرفنا الأمسُ رقيقين.. فدخنا

نظفُ الذكرى كأن لم تكُ يوما من صيانا

بعضُ حبٍ نزقٍ طاف بنا ثم سلانا<sup>(2)</sup>

كما أن نازك تفلسف الحب؛ فلا نشعر بأنها تتغنى به لذاته، وإنما لأنه يصدر عنها،

فلا نحس بتأثير الحبيب عليها، وإنما بتأثيرها هي، فها هي تجعله يضيف الحياة على السموات، رغم أنها تتحدث عن قتيل غير حقيقي:

وأرسل حيي يلف القليل      ويُدفن جبهته الهامدة

لعلني أردُّ إليه الحياة      وأمسح من زرقة الشفتين<sup>(3)</sup>

فحبها، من وجهة نظرها، مصدر دفء وحياة، حتى لمن فقد حياته.

وتُظهر نبيلة مدى عطايتها المتناهي للحب، وكيف تقدم نفسها، بكل ما يشكل

كيانها، هدية له:

يا الله..

ورقني حين تحفّ عروق الزهر

(1) نبيلة الخليل، صلاة النار، 30 \_ 32.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 120.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 150.

رحيقاً..

شكّلني امرأة من نورٍ ويُخور

أتسابُ لي وجدان الروح

شهيقةً..

أرسلني بين خلاياه عروقاً

يا الله...

هيني قلباً

يحتملُ السكنى في فوّة البركان

هيني روحاً

تعبقُ طيباً

حين تحاصرها النيران<sup>(1)</sup>

وتعبر سعاد أيضاً عن عطائها وتضحياتها من أجل الحب، لكنها صريحة في التعبير

عن مشاعر الطرف الآخر، التي تبدو لها باردة، وكيف يتعاطى مع هذا الحب منها، تقول:

أحبك...

رغم ألوف العيوب الصغيرة فيك

وأعرف أنك لا تستحق عطائي

..

أحبك جداً

وأعلم علم اليقين

بأنني أؤسسُ مملكة في الهواء..

..

(1) تيلة الخطيب، صلاة النار، ص 8 \_ 10.

ولم تك يوماً كبيراً

ولكن أنا..

قد رفعتك بالحُب نحو السماء..<sup>(1)</sup>

والحُب عند سعاد يتجاوز أحياناً الكلمات المجردة، فلا نجد ما يعبر عن حبها الكبير:  
عادية..

كل التعابير التي أقولها

عن حبك العظيم..

يا حبيبي

فهل هناك كلمة ثانية؟

لم يكتشفها أحدٌ

لأخرجني من ورطتي<sup>(2)</sup>

ومثلها، تعبر نبيلة عن نفلت الكلمات منها حين تقابل حبيبها:

فأنا حين أقابله

تنفّلت كلماتي

من قلبي

لتقرّ إليه

وأحسن باني

امراً أخرى

بين يديه

..

(1) سعاد المصباح، خلّني إلى حدود الشمس، ص 71 \_ 77.

(2) سعاد المصباح، في البدء كانت الأثني، ص 43.

تخذلني كلماتي

تساقط أوراق خريف

في باحة صمعي

إلا أتي..

حين أكلمه

اتهامي في كل خلاياه

وحين يكلمني

أشعر أن له في صدري

قلبا ينبضي<sup>(1)</sup>

فالمشهد يخيم عليه الصمت، بعد خيانة الكلمات وتفلتها، لكن الصوت الذي يخيم

عليه، هو صوت النبض، فقد سكنت الكلمات، ونطقت القلوب بصدق الحب.

وتختار سعاد ماذا تُسمي حبيبها، إذ لا تجد لغة تسعفها:

أسميك..

- رَغم اقتاحي بأنك لست تُسمي -

حبيبي

وأعرف أن اللغات تضيق علي

..

وأن جميع المعاجم من دون جدوى

وأن حروفي مفرجة باللهيب

..

تبثت جميع القواميس..

(1) نيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27 \_ 29.



حتى تعبتُ  
فهل تتذكر اسمًا..  
جديدًا..  
غريبًا..  
مثيرًا

يليقُ بجُبي الجنوني؟  
غير حبيبي؟ (1)

وتبحث الشاعرة عن شاعرية الحب المرهف، وتريد من حبيبها أن يشعر بعمق هذا الحب:

يا هولاكو هذا العصر..  
ارفع عني سيف القهر  
إنك رجلٌ سوداوي..  
مأساوي..  
عدواني..  
لست تفرق بين دماي  
وبين نقاط الخبر..  
..

إنك آخر مخلوق يتعاطى الشعر..  
ليس هنالك ما يُقيني  
إن شفاهك مثلُ الشوك..  
وإن سريرك مثلُ القبر..

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 45 \_ 51.

إني في حال الغليان،

وإنك رجلٌ تحت الصفر..<sup>(1)</sup>

والتمرد ليس يبعد عنها، حتى وهي في حالة الحب:

يا هولاكو الأول..

يا هولاكو الثاني..

يا هولاكو التاسع والتسعين<sup>(2)</sup>

لن ندخلني بيت الطاعة،

فأنا امرأة..

تنفر من أفعال النهي،

وتنفر من أفعال الأمر<sup>(3)</sup>.

ولكن سعاد، رغم تمردنا في الحب، تستسلم له، وتلغي ذاتها أمامه، لتشكّل هي

والحييب ذاتا واحدة، لتصل إلى أسمى معاني الحب، تقول:

إني أنت..

فكيف أفرّق.. بين الأصل، وبين الظل<sup>(3)</sup>؟

وحينما تلتفت إلى عيني الحبيب، لا يستوقفها شكلهما، بل تدخل في أغوارهما،

فترى النظرة وما تنطوي عليه من غموض، فتقول:

وأعرف أن حدودك ليست محدّد

وأن رموزك ليست مُحلّ

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 53 \_ 59.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 57.

(3) سعاد الصباح، خلني إلى جلود الشمس، ص 61.

وأن قراءة عينيكَ

مثلُ قراءة علم الغيوب...<sup>(1)</sup>

وعن تأثير نظرة الحبيب، تعبّر نبيلة بهذه الصورة:

ما أئدى تلك النظرة!

كانت تلبسني إكليلاً

من عبق الصبح<sup>(2)</sup>

وحاولت نبيلة في قصيدتها اللوحة، أن ترسم عيني حبيبها، وكانت لوحتها على

النحو الآتي:

من أين لألواني زهواً

لأشكّل إشراقة عينيك؟

وحقول الحاضرة

هل تكفي

كي أرسم ظلاً

بين يديك

...

يا للوحة ما أروعها!

وجهي يتلأأ في عينيك!<sup>(3)</sup>

فركّزت الشاعرة على إشراقة العينين وليس على جمال شكلهما، وحاولت التلاعب

في تشكيل اللوحة بالضياء والظلال، وكان ممّها أن ترى وجهها في عينيه، ظاهراً، حتى إنه

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 47.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 40.

(3) نبيلة الخطيب، ومض الحائط، ص 20 \_ 22.

أصبح من تضاريس عينيه، وأصبحت نظراته مرتبطة بها، هكذا، ومن خلال العيون، تدرك الشاعرة مدى الحب الذي يكتنه لها الحبيب، لأنها، كما ترى، أصدق وسيلة تعبر بها عما بداخل الروح، لأنها نافذتها.

والحب عند الأثنى يختلط بمشاعر أخرى تحتاج إليها، فهي تحتاج إلى الحنان، والشعور بالسكينة والأمان، هكذا عبرت عنه سعاد في قصيدة يوميات قطرة:

نعمة كبرى بأن أفتح عيني صباحاً  
فأرى في جاتي من أنادي بحبيبي..  
نعمة أن أشرب القهوة ما بين ذراعيك..  
وأن أسكن طول الليل في بستان طيب..  
نعمة أن تشعر الأثنى بإنسان يغطيها..  
ويعمها.. ويُعطيها مفاتيح الغيوب.<sup>(1)</sup>

ولإحسان عباس رأي مفاده أن المرأة لا تفلسف كثيراً، حول الحب كما يفعل الرجل، بل هي أكثر التصاقاً بالواقعية - في الحب - منه<sup>(2)</sup>. لكن مثل هذا الرأي قد ينطبق على مثل هذا الشاهد الأخير، لكن الناظر في شعر المرأة في الحب عموماً، يجد أنها تفلسف الحب أحياناً، وتطرق به عوالم خاصة بها، قد لا يصل إليها الرجل، وهذا لا ينفي - بأي حال - صدق مشاعرها، بل تقديسها للحب.

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأثنى، ص 63.

(2) إحسان عباس، مرجع سابق، ص 195.

## رابعاً: تأثير المرأة بعوامل الزمان والمكان:

- الزمن، والتعلق بالماضي:

كثيراً ما يرتبط الزمن باهتمامات المرأة، فثمة رباط لديها بين مرور الزمن، وفناء شبابها وروثها، الذي هو محور اهتمامها، فيظل الزمن يشكل لديها هاجساً مرعباً، تخشى عواقبه، فتصل إلى النهاية المحتومة: الهرم.. فالمرت.

ونقرأ في شعر المرأة، أن كابوس الزمن يظل يطاردُها ويؤرقها، فتعبر عنه. وتلخص نبيلة هذه الفكرة بقولها:

إن الحياة الوقت، حين نريه      نغلو كمن نام الزمان وما صحا  
كيف التلّلتُ والزمان مقنّراً؟      قد جفت الأوراق، هل من متّحي؟<sup>(1)</sup>

ويمكن القول إن التركيز على الزمن في شعر المرأة، يشير إلى إحساسها بخطر عليها، ومدى تأثيره في نفسها، وتشكيله هاجساً مرعباً لها. تقول نبيلة:

أم أن يريق العمر

خبتْ جذوته

فغدت أفرّاح الروح

وماذا؟<sup>(2)</sup>

وهكذا يبدو سبب ارتباط مرور الزمن، وتقدم العمر، بحزن المرأة وكآبتها، وتحول أفرّاحها إلى رُماذ، وهو ما تعني به الشاعرة نهاية كل شيء وتلاشي.

ولنا أن محاولة مراقبة (شرط) الزمن، الذي عرضته نبيلة في قصيدتها "ذاكرة الغفلة":

بعضايَ ضريتُ الماضي

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 88.

(2) نبيلة الخطيب، ومضى الخطر، ص 63.

فانشق الحاضرُ:

نصفُ في اللحظة أشهدة

والنصفُ الآخرُ

في عمر الغيب

أخشى أفتو وأبلده

كيف أسمي المنشورَ

على جبل اللامعقولِ

فرح... ١٩

كيف أفسرُ للعمر الغارب

في ذاكرة الغفلة

حين يورجحي الغيمُ

على قوس قزح

أني قد بتُ عجوزًا

تسكني طفلة ١٩<sup>(١)</sup>

يمكننا أن نطالع في النص أطوار عمرها، ما بين ماضي منقضي، وحاضر معيش، ومستقبل لا يزال في علم الغيب، لكنها تدرك تمامًا أنها لا بد ستصل إلى الشيخوخة، وإن كانت تظل تصر على طفولة روحها، مهما يطل بها العمر.

كثيرا ما يطيب لناذك أن تفتح قصائدها بذكر المساء والليل، وهو الوقت المفضل لديها، على ما يبدو من شعرها، على نحو ما يظهر في قصائد مثل: الكوليرا، ومر القطار، وعندما انبعث الماضي، والجرح الغاضب، وجحود ومرتبة يوم تافه، وأنا، وغباء، وفي

(١) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 18.

جبال الشمال، وذكريات، والحيط المشدود إلى شجرة السرو، ولعنة الزمن، والناكسة في الشارع، والزائر الذي لم يحج، وخاتمة، وخمس أغانٍ للآلم..

وفي قصيدة نازك البائدة عن الغد، تتردد عبارة 'غدا نلتقي'، وهي عبارة يفترض فيها أن تقوم على انتظار اللقاء في المستقبل، لكن يبدو أنها انتظرت ذلك الغد زماناً طويلاً، إلى أن تلاشت العبارة، ولم يعد ثمة لقاء، عندئذ:

غدا نلتقي ثم مات الزمان      وضاع المكان  
وهل يلتقي أبدا عاشقان      على لا كيان<sup>(1)</sup>

وقد توسلت بالاستعارة المكنية إلى وصف توقف الزمان، فقد مات الزمان، كما ضاع المكان، كي تبين أنه لم يعد ثمة أمل في اللقاء، حتى إنها نفتت الكيان عن العاشقين، بتوظيف الاستهزام الإنكاري. وفي نهاية القصيدة عادت إلى الاستعارة لوصف الزمان:

ويبقى غدي تائهاً في الظلم      يفشش عني<sup>(2)</sup>

فالزمان (الغد) تائه، لن يتم اللقاء بينها وبينه. نشعر أنها لا يعترها هاجس لقاء الحبيب، بقدر ما تقف مع نفسها، في فلسفتها للزمان والمكان، وتأملها لدورة حياة الإنسان في مجازيه بينهما. وهو عندها أحياناً يتلثم متخفياً ويتلاشى، بهذه الحسية المفرطة للزمن:

فأمسي القريب

تلاشى على آخر المنحنى

وظل غدي

تلثم، أوأه لو أهتدي<sup>(3)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، (من ديوان شظايا ورماد)، ص 74.

(2) المرجع السابق، ص 76.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 124.

وفي قصيدة الأفعوان لنازك، تغطي فضاء القصيدة الكلمات الدالة على الزمان والمكان، بالإضافة إلى أشباه الجمل.

ومن أمثلة المفردات الدالة على المكان: الدروب، والممرات، والطرق، والدهاليز، والشمال البعيد، وملاذ، ولايرنث<sup>(٥)</sup>، والفضاء المديد.. كما ترتبط كلمتا: الضياع، وسيفيل بالمكان دلالة على فقدانه. بالإضافة إلى اسم الاستفهام أين المتكرر.

وهناك ألفاظ تتضمن معنى الزمان مثل: ساعة الانتظار، والزمن، والحريف، والربيع، وقديم الزمان، وليالي الأسى، وأمسي البعيد، وسرمدي، وأبيد..

فضلا عن الظروف: فوق، ووراء، وخلف. وحروف الجر التي تفيد المكانية والزمانية: في، ومع، وعلى.

إن كل هذه العلامات اللغوية ذات الدلالة الظرفية، تجعل القارئ يتمثل أجواء القصيدة كما أرادت الشاعرة؛ فهي في حالة حيرة، تتقاذفها الأماكن والأزمنة، ولا تعلم كيف تصل إلى بر الأمان، وكيف تنجو من عدوها الأفعوان.

وقد وقفت في اختيارها لمكان اللايرنث، ليوصل بدهاليزه وممراته، فكرة تسليم الشاعرة - المفرقة في الخيال - في نهاية المطاف، للمعدو الخفي العنيد. والإحساس الجوهرى الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شعورها الخفي الملح بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقبها، كما أن النموذج الذي يتراءى في كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان (المطارد)<sup>(٦)</sup>.

وهي لم تحدد للقارئ ماهية عدوها مباشرة، وإنما سمته الأفعوان، بكل ما يملك من سرعة وقدرة على التنقل في المكان بانسيابية وخفاء، كما وصفت قهقهته الساخرة، وركزت على مقتلته اللتين تكرهان الربيع، وتشران الحريف:

(٥) وقد ذهبت الشاعرة حيواتها شغلا ورماذ بمقصودها من هذه الكلمة، وغيرها، فكلمة لايرنث Labyrinth كلمة إفريقية الأصل، معناها بناء ذو مسالك معقدة، وبواب لا حصر لها، متصلة بعدد كبير من الممرات والدهاليز والآباء، بحيث إذا دخله الإنسان، لم يملك الخروج منه. ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 198.

(٦) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977. ص 269.



## مقلتاها عجم الخريف

فوق روح تريد الربيع<sup>(1)</sup>

وبذلك تكون أعطت صورة للعدو، فهو، فضلا عن الكراهية والحقد، يحسن التخفي والظهور، متصرفا بالمكان والزمان (فهو خفي، وسرمدي، وأبيد)، في حين لم نجد هي ملاذا يؤويها.

قد تكشف الشاعرة هنا عن طبيعة نفسية المرأة التي تنشد السكينة والأمان والاستقرار، ولأن التنقل بين الأماكن يتعبها. ولأنها تكره الغموض والتخفي، وتميل إلى الوضوح والصراحة. فهي تجعل بذلك أجواء القصيدة تتكشف عن شعور تستقله الشاعرة، بدواعي أنوثتها، وكأن القصيدة تصوّر كابوسا، يفيق منه الإنسان مهموماً مغموماً. هذا الخريف، الذي كرهته نازك، والذي يلازم الشعور بالإحباط واليأس، استخدمته سعاد أيضا في سيرها في الغابات، حين رافقتها الأحزان، فأخذت تُسرّي عن نفسها هناك، في الخريف تحديدا:

امشي كلّ خريف في الغابات

لأفسل وجهي بالأمطار

هذا ورق أصفر..

هذا ورق أحمر..

هذا ورق مشتعل كالنار..<sup>(2)</sup>

فهي اندمجت مع الخريف بكل أجوائه، فرسمت ألوان أوراقه المتساقطة: الأصفر بشحوبه، والأحمر باشتعالاته، لتسوّج حالة الحزن، فشكّل اختيارها لفصل الخريف بعدا عميقا في أوصاف مشهد الحزن والتذكر.

(1) ديوان نازك الملائكة، المرجع السابق، 78.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 71.

وتسبح نازك على الحريف أحاسيس الحزن، ففي تبتلها إلى الله، حيث تجده في كل مكان من العالم، تتجه إليه بقولها:

وجدتك ماثلا في ضلع أغنية

وفي حزن الدجاجير الحريفية

وجدتك تحت جرح الوردة العطشى<sup>(1)</sup>

وعندما حكّت نازك عن الحفارين في قصيدة 'يحكى أن حفارين'، عُنيت كثيرا بتفاصيل مهمتهم هذه، وتقلبات الزمن، ومن التفاصيل التي حكتها عنهما:

طالما حفّرا في التراب

حفّرا في الضباب

ربما حفّرا في شحوب الحريف

أو ضبوس الشتاء<sup>(2)</sup>

ويعمل أحد الباحثين كثرة ورود فصل الحريف عند الشاعرات "باعتباره أقرب الفصول إلى نفوسهن الرومانسية الآسيائية، وقد أشدّن به لأنه فصل الضباب ونمجرد الأغصان من أوراقها، ولأنه الفصل الذي يوحى بالذبول والتحلل والفتاء"<sup>(3)</sup>.

وترى نازك الفصول، عند أطفال فلسطين، مقلوبة بفعل العدو الصهيوني وتنكيله بهم، وتركز على إلصاق الحريف بهم، من شدة يؤسهم:

فلْيَلْهُمُو خريفي، ونيسائهمو ثشرين<sup>(4)</sup>

وتعالج نازك في قصيدة 'تواريخ قديمة وجديدة' قضية الزمن، مراوحة فيه بين الأمس والغد: الأمس بما يحمل من ذكريات سوداء متطوية:

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 69، 70.

(2) هيوآن نازك الملائكة، ص 325.

(3) رجاء سمير، مرجع سابق، ص 122، 123.

(4) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 178.

وسألنا عن الأمس  
فعرنا على تايوت  
وهناك على الرمس  
يضم الزمن المبهوت<sup>(1)</sup>

والغد عندها ليس أحسن حالا من الأمس، لأنه امتداد له، ولأنه يُنبت فوق جرح  
ذلك الزمان:

ورأينا الغد المتطهر  
ساحيا نصفه المشلول  
ساحيا نصفه المحترق  
نصفه الجامد المملسول<sup>(2)</sup>

كما أنها تفتقدلها أحيانا، لكنها تفقد كيانها حيثئذ:

نحن هنا اللامسُ واللاغدُ نحن هنا اللاكيان<sup>(3)</sup>

وتطلق نازك أوصافا غريبة على متعلقات الوقت، تدل على ضيقها به، فمثلا تقول  
واصفة الساعة في قصيدة "مر القطار": والساعة البلهاء تلتهمُ الغدا<sup>(4)</sup>، وفي قصيدة نهاية  
السلم، تصف الدقائق بـ "القلقات"، والأيام بأنها "منطفئات"<sup>(5)</sup>.

كما تصف العقارب - تستعجل سيرها - بأنها واقفة لا تسير:

هذي العقارب لا تسير!

كم مرّ من هذا المساء؟ متى الوصول<sup>(6)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 48.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 49.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 66.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 60.

(5) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 111.

(6) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 62.

وتتصرف معاد بعقارب التوقيت، وتخالف كل أنظمة التوقيت العالمية، جاعلة لها توقيتا خاصا، هو التوقيت النسائي، كما سمّته، وجعلته عنوان إحدى قصائدها، يتلخص نظامه كما يبيّنه الشاعرة بما يأتي<sup>(٥)</sup>:

لا يوجد توقيتٌ شتويٌّ لمشاعري  
ولا توقيتٌ صيفيٌّ لأشواقِي  
إنّ ساعات العالم كلّها  
تضرب في وقتٍ واحدٍ  
عندما يحين موعدي مَعَكَ  
وتسكتُ في وقتٍ واحدٍ  
عندما

تأخذُ معطفك... وتتصرف<sup>(١)</sup>.

وإذا كان العمر يقاس بالزمن، فإن شعور نازك بأن العمر ضاع منها هباء، يعدّ تعبيرا دقيقا عن خيبة أملها لمضيّ الزمن كأنه فقاقيع وظلال:

أخيرا تبيّنتُ سرَّ الفقاقيع وأخيبتُها  
وأدركتُ أنّي أضعتُ زمانا طويلا  
...

ومرّ عليّ زمان بطيء العبور  
دقائقه تتمطّل ملالا كأنّ العصور  
هنالك تغفو وتنسى موابكها أن تدور  
زمانٌ شديد السواد، ولون النجوم

(٥) هذا النصّ نثري، أكتل به لأنه دال على النظرة الخاصة بالزمن، على نحو ما تنخيله الشاعرة.

(١) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 85.

يذكرني بعيون اللعاب

...

ليالٍ محزنة لا تعود  
وأثار أقدامنا في طريق الزمان الأصم

...

نجزئ أيامنا الأفلات

إلى ذكريات

ونتتظر الغد خلف العصور<sup>(1)</sup>

فهو زمان بطيء، شديد السواد، أصم (نلاحظ الاستعانة باللون والصوت)، دقائقه  
بليدة عملة، أيامه غارية متحولة إلى ذكريات متشظية في الماضي، وأيامه القادمة (الغد) تنهياً  
للقبور الباردة.

والزمن يمثل كابوساً للمرأة، فانتقضاؤه، ومرور عجلاته، يعدان مسيراً إلى النهاية،  
وفقدان الشباب، وضيق العمر. تقول نبيلة الخطيب، في قصيدة العمر:

يطوفُ بيّ الوقتُ بين الثواني	يَتَقَلَّبُ بَيْنَ مَاضٍ وَأَت
ويلبسي حلّة من نضارٍ	وَمِنْ حِجْيِ الطَّيِّبِ وَالطَّيِّبَاتِ
فأنهل كالهميم عند الهجير	إِذَا وَرَدَتْ مَوْرِدًا مِنْ فِرَاتٍ
يسوق إلى الأمانس يوماً رغبداً	وَيَأْخُذُ كُلَّ مَنْسَى الْغَالِيَاتِ
فليس يمتدّ سوى لوعةٍ	وَقَلْبٍ يَلْجَلُجُ بِالذِّكْرِيَّاتِ
يبدون تاريخه في الجبين	وَوَشْمًا يَمُوءُ كُلَّ السَّمَاتِ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 101 \_ 103.

وينشر لون الرماد الكتيب      ويطلب أثوابي الزاهيات  
 فقد كنت أشدو لعمر سيأتي      وقد يت أبكي إذا العمر فات  
 أيا عمر إنني أحب الحياة      لماذا تغلّ الخطى للممات؟<sup>(1)</sup>

فهي تجعل من الزمن فاعلا، يفعل بها ما يحلو له، أما هي، فكانت فرحة بربيع  
 عمرها، ثم ما لبثت أن تمكّل لها لون الرماد، فأدركت إنذار بداية النهاية، وأن العمر يتقلها  
 ويجري بها نحو الممات، وقد أنكرت عليه ذلك، لأنها تحب الحياة.

#### - الذكريات:

يمكن القول إن المرأة غالبا ما تقع نهبا للذكريات، يلمس ذلك من خلال شعرها،  
 الذي تحتل الذكريات مكانا ملحوظا في معانيه وصوره.

ففي قصيدة نبيلة من صبا الباذان، تقيم الشاعرة قصيدتها على تذكّر أيام صباها في  
 باذان (إحدى قرى نابلس)، وتظل صور بساتينها الغناء، المحمّلة بلهو الطفولة في تلك  
 الربوع، تمنّ لها، وتداعب خيالها، فتذكرها حزينة أحيانا، وفرحة، بعيق بساتينها، مضافية  
 عليها الحيوية والإشراق أحيانا أخرى، تقول في بعض مذكراتها المختارة، عندما عادت إليها  
 يوما لتزورها:

هذه أرجو حتى  
 رقصت على الأغصان نشوى..  
 بعد صمت وسكون  
 طفلي عادت إليّ  
 أن لي أن يحتويها  
 حضن قلبي

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 13 \_ 15.

والعناقيد التي نَزَتْ نبيلاً  
من جراحات الليالي  
أمطرني قُبلاً

..

ثم ضَمَوْنِي جميعاً  
بينما قلبي الذي  
ذاب اشتياقاً  
كان أضناه البكاء

..

إيه أغلى ذكرياتي  
- ذكريات ١٩٠

ما نسينا..

كي يكون الأَمْس ذكري<sup>(١)</sup>

فهذه الأشياء كلها تمثل لدى الشاعرة واقعا تحيا به، فلا يفارقتها، لذا، فهي ترفض أن  
تعد ذلك من قبيل الذكريات، فالذي يُنسى هو الذي يتذكر، وصباً باذانٌ عندها لا تُنسى. لذا  
ألحّت كثيراً على قضية التذكر، في حوارها، الذي أجرته مع النهر هناك:

- يا أيها النهر الجميل..!

- يا ألف مرحى

- أهلاً حبيبة مهجتي

- كنتَ تعزف لي وأشعلو..

- أو تذكرين؟!

(١) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 66 - 69.

- وكيف أنسى؟!

- هل تذكرين

البطّ والأسماك

..

- يا نهر أذكرُ

- هل تذكرين !

لما غفوت بجاني

..

هل تذكرين؟

يا نهر أذكر<sup>(1)</sup>

ووقفت سعاد تنادي بيروت، وتذكر ما كان جيلا فيها، فتمنى لو تستطيع إعادة

حلو الأيام في بيروت، التي صارت ذكريات:

أبحث في بيروت..

عن أشياءي الأولى التي تركتها في غرفتي..

أبحث عن أمطارٍ أيلول.. وعن مظلتي..

فمن ثرى يُعيد لي طفولتي؟

ومن ثرى يُعيد لي ذاكرتي؟<sup>(2)</sup>

أما الذكريات الكثيرة، التي تتصل بأحداث الماضي، فتصفها نازك بعدة أوصاف كثرية

تناسبها، وتعبر عن ضيق الشاعرة بها:

ومضى عامان عطرطان، مرّا في شحوبٍ

(1) نبيلة الخليل، صبا الباذان، ص 71 \_ 74.

(2) سماد الصباح، خلني إلى حدود الشمس، ص 135.



كان عمري خيريةً يصبغها لونُ الغروبِ  
 تُلرَعُ الأشباحُ في الصمتِ دُجاءاً  
 ويميشُ اليومُ في ظلِ أساها<sup>(1)</sup>  
 ثم تصفهما بعد ذلك بقولها:  
 وانقضى عامان ملعونانٍ من أعوامِ حَيٍّ  
 مزَّقَتِ رُوحِي أظفارَهُما، رُوحِي وقَلبي<sup>(2)</sup>  
 وفي موضع آخر، تذكر نازك يوماً انقضى من حياتها، يحمل الكثير من الأسى،  
 وتربط ذلك بانقضاء الزمن والشباب، فهو يوم:  
 انتهى لم يبقَ في كَفِّي منه  
 غيرُ ذكري نَعَمٍ يصرخُ في أحماقِ ذاتي  
 رائياً كَفِّي التي أفرغتها  
 من حياتي، وادِّكاراتي، ويومٍ من شبابي  
 ضاع في وادي السرابِ  
 في الضبابِ<sup>(3)</sup>.

وهناك من يرى أن لجوء المرأة إلى تذكر الماضي والبراءة والحرية في شعرها، ما هو  
 إلا أحد مظاهر التمرد على سلطة الرجل في الشعر والحياة معا<sup>(4)</sup>.

ثم أخيراً لجأت نازك إلى مواراة ذلك اليوم خلف الضباب، الذي يحلو لها أن تشيع  
 تداعياته اللونية في صورها، ما يضيف عليها شيئاً من الكآبة، تكشف عما يساور نفسها من  
 حزن وأسى، فتخفي الزمن (كأنه جسد مادي) وراء الضباب، في مثل هذه الصورة:

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 58.

(2) نفسه، ص 58.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 95.

(4) ينظر حاتم الصكر، المكبوت الأتوني في الملقوط الشعري، نازك الملائكة مرةً أخرى، مرجع سابق، ص 127.

كان يوما من حياتي  
ضابحا القيثَّة دون اضطرابٍ  
فوق أشلاء شبابي  
عند تلِّ الذكريات  
فوق آلاف من الساعات تاهت في الغيباب  
في متاهات الليالي الغابرات<sup>(1)</sup>.

وهكذا جسدت كل شيء، فهناك تل للذكريات، وأشلاء لشبابها، والساعات، كل هذه الأزمنة تاهت في ظلام الليالي وخلف الضباب.

ثم وصفت الساعة بأنها كسلى، وبأنها مُزقت بقايا لعنة الذكرى<sup>(2)</sup>، بهذا التجسيد، وكأنها تريد أن تتنقم من هذه الذكرى شر انتقام، وأن تأخذ بثأرها منها بيديها.

وهذا الموقف من الزمن وذكرياته، يكشف عن وجود الربط بين حزن الشاعرة، وخوفها من انقضاء الزمن، وفناء شبابها، وهي مسألة تُورق المرأة عموماً، وتجعلها ترثي كل يوم ينقضي من حياتها، ملقية وراء ظهرها حكماً، مثل: كل يوم يأتي يحمل جديداً. فالיום الذي ينقضي تراه لا يعود. فالיום التافه الذي رثته نازك قد لا يكون يوماً بعينه، يحمل لها ذكرى قاسية، وإنما يحتمل كلامها أن يكون ذلك أي يوم انقضى من حياتها فحسب.

وفي شمس القاهرة، تستشرف نازك المستقبل، وتتوق إلى غد أفضل يسود القاهرة، فتجعل من الحاضر (آنذاك)، ذكريات المستقبل، ولا تريد أن تحتفظ بشيء من هذه الذكريات:

فجرٌ غلب، تقاثل الأقصر والأهرام  
وينهضُ النيل إلى انتقام

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 95، 96.

(2) نفسه، ص 96.

ويغضبُ الأزهر، يستهض في نغمته مناصرة

..

ويومها يكون الابتسام

ويُنبتُ السلام

في حقلنا كرومة، أعلامه، بيادرة

..

وتصبح السكينة ذكرى غابرة

بعيلة، مطمورة، ممسوحة

وراء بحر اللاتهايات

وغلف الذاكرة<sup>(1)</sup>

وأحيانا لا تستوقف الذكرى الشاعرة، بقدر ما تستوقفها تأملات معينة، تدور حول تلك الذكرى، فنازك حينما رثت صمتها، ذكرت لفظة الذكرى دون أن تتحدث طويلا عما كان يجري من أحداث، ولكنها توقفت كثيرا عند تأملاتها في الحياة والموت، لأنها كثيرا ما تتأمل فيهما، فتتضوي تحت جناح الحزن:

مزقتُ أيامي التي سلّفت ودفنتُ فيك بشاشة الآتي

وأضعتُ أفراحي ومن عبثُ شيء ابتساماتي وضحكاتي<sup>(2)</sup>

وتذكر نبيلة الحبيب بما كان، وأنها لم تغلب مع الأيام، وهي تُشرك الطبيعة -  
بذكريات متخيلة مفرقة في التأملات - في الشهادة على ما كان:

(1) نازك الملائكة، للصلاة والفرقة ص 189 - 191.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 137.

أُنْذِرْ عِنْدَمَا بَكَتِ الدَّوَالِي      إِذِ الْأَطْيَارُ فَارَقَتْ الْجَنَانَا؟  
مُرَعَتْ إِلَيْكَ أَيْمُثُ فَيْكَ عَنِّي      وَعَمَّنْ كَتَبَهُ قَلْبُكَ وَشَانَا  
وَعَنْ قَلْبِي بِمَجْمِ أَبِي وَأُمِّي      وَعَمَّنْ رُوحٌ تَلَفَعَنِي أَمَانَا  
وَعَنْ حُبِّ بِلَوْنِ جِنَانِ أَهْلِي      فَأَيْنَ تُرَاكَ كُنْتَ وَأَيْنَ كَانَا؟<sup>(1)</sup>

وفي وقفت نازك مع البحر، تذكرت جدّها، الذي يُشبهه كثيرا، تمثلت ذكراء أمامها في حادثة اندلاع حريق، وكيف هب جدّها لإطفائه، تقول، تحكي لحبيبتها:

حبيبي لقد كان لي في الطفولة جدُّ  
طويل كمثل جنائيل شعرٍ ربيعٍ وورفٍ  
وكان لجذّي عمق،  
وظلٌّ،

ويُعتدُّ

له عُتْفٌ عاصفة في عريفٍ  
وكان مدّى في بحارٍ مطلسمةٍ لا تُحدُّ  
وجذّي كان قويا كموجة بحرٍ خفيفٍ<sup>(2)</sup>

وتبدو من هذه الصفات، التي جسّدت فيها لغة طفلة، كيف يهول الأطفال الأشياء، ويبالغون في أوصافهم التي تتجاوز الواقع، لتدخل في الخيال، ولأن الشاعرة تريد أخيرا أن تصل بأوصاف جدّها إلى أنه يشبه البحر في قوة أمواجه، وصموده أمام الريح.

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 82.

(2) نازك الملائكة، يغير الرواة البحر، 18.

## - التعلق بالمكان:

وقفت نازك طويلا أمام المكان، الذي تركته عمتها بعد رحيلها، وهو مكان لصيق  
بها، وأصبح باردا، بعدما كان جسدها يدفئه:

أوحيدة في القبر هائلة      وأنا آمن مسريرك الخاوي؟  
خصلات شعرك فوقه حرق      في عمق يأمسي الصارخ الداوي  
ومكان رأسك في الوسادة في      قلبي بقايا كوكب هار<sup>(1)</sup>

ولكنها ترسم يوتوبيا<sup>(2)</sup> في الجبال مكانها الخاص الذي تحلم به، وهو مكان خيالي لا  
وجود له على خريطة العالم:

تفجّري يا حيون

بالماء، بالأشعة اللابئة

..

تفجّري بالجمال

وشبدي يوتوبيا في الجبال

يوتوبيا من شجرات القمم

ومن خمر المياه

يوتوبيا من نغم

نابضة بالحياة<sup>(2)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 136.

(2) وضحت الشاعرة مفهومها لليوتوبيا، تقول موضحة: يوتوبيا Utopia كلمة إغريقية معناها (لا مكان)، استعملتها  
للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي... (الديوان: ص 197)

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 154، 155.

في يوتوبيا أحلامها، شيدت أحلامها الخيالية، التي طالما عثت أن تجدها في الواقع،  
وفيها تغيرت كل لوحات الشاعرة: اللونية، والصوتية، والروائح..

وفي صورة من يوتوبيا نازك، تصورت نبيلة مسقط رأسها، في حوارات أجرتها مع  
عناصر ذلك المكان، الذي طالما شعرت بالحنين إليه، واكتشفت - بمخيلها الشعري الجامع -  
اشتياق المكان إليها، ومبادلتها تلك المشاعر، وذلك راجع إلى شدة تعلقها بالمكان (الوطن)،  
فبدأ لها أنه يتعلق أيضا بأبنائه، ويخلص لهم، تتضح هذه العلاقة الحميمة حيث تقول:

ضمّني الوادي إلى الصدر الحنون

فهمي اللمع وأسبّلنا الجفون

..

فأفرحي..

يا كلّ أشياء المكان

..

هذه أرجوحي

..

ثم ضمّوني جميعا

بينما قلبي الذي

ذاب اشتياقا

كان أضناه البكاء

..

ثم رحت أقبل الأشياء

كلّاً باسمٍ..

..

ما الذي أتصالك عتاك ١٩

..

صاعوني

لم يكن ذاك بأمرى

ما عرفت سوى هواكم

صدقوني

كيف أهوى غيركم

وأنا التي..

خلقت قلبي بينكم

قبل الرحيل ١٩<sup>(١)</sup>

في حوار يتطوي على عتاب المحبين بسبب البعد وجوى الشوق، وتطلب الشاعرة من عناصر المكان أن تساعها. وأظهرت لها مدى إخلاصها في هواها لها.

وفي قصيدة سعاد وطني أنت، جعلت من ذراعي حبيبها وطناً، بل إنها أضافت الزمان إلى المكان، وهذا ما يشكله لها الحبيب:

لم يبقَ لي وطن أعود إليه..

فاجعل من ذراعك الوطن

هم صادروا زمني

فأصبحت الزمن<sup>(٢)</sup>

(١) نبيلة الخطيب، صبا الباقان، ص 65 \_ 71.

(٢) سعاد الصباغ، في البدء كانت الأرض، ص 211.

إن هنالك حميمة بين المرأة والمكان، لذا، يظل مرافقا لمن ترتبط بهم بعلاقة وجدانية عميقة، نرى ذلك في كثير من شعر المرأة، وهكذا ابتدأت نازك قصيدتها "قبر ينفجر"، التي كتبتها بمناسبة سماعها صوت أمها تلقي شعرا مسجلا على شريط، بعد مضي عشرين عاما على فقد صوتها:

بجناحين من حُرقة وحنان

صوتُ أمي أتى عابقا من وراء الزمان

من وراء اللانهاية، من شُرُفات مكان

خلف أفق رؤاي، وخلف العيان

من وراء حُطام المزارع، من عطش الإنسان

في سهول فلسطين، في ليلها السهران

من وراء حقول الضباب

وجدار العذاب

من متاحف لندن، حيث الدجى والدخان<sup>(1)</sup>

ولندن هي مكان قبرها، وصفتها بـ"وراء مدى اللانهاية"، وخلف أفق الرؤى،

وخلف العيان، حيث المتاهات والدجى والضباب، وهي تتخاطب أمها تشكو إليها خراب

سهول فلسطين، وما يعيشه فيها العدو من خراب:

كثر القتل يا أمي

والعدو يصادر حتى تسايحنا وكرانا

ويعشش ملءً بسايتنا وقرانا

يسكن منا مِزْقَ الدم والعظم

وترين عدوك يا أمي

(1) نازك الملائكة، للصلاة والفرد، ص 58، 59.



يتبادل أرضك، أرضَ الجدود، هدايا<sup>(1)</sup>

مشددة على ارتباطها بأرض الأجداد، وشاكية إلى روح أمها، التي نافحت بشعرها  
عن الأرض، لكنها ضاعت.

### خامساً: موضوعات انثوية حصرياً:

- الأمومة:

قد يكون وصف تجربة الأمومة والميلاد، وما فيهما من مشاعر، حصرياً للمرأة، فهي  
الأقدر على التعبير عن تجربة لا يخوضها أحد سواها، ولها ما لها من تداخل المشاعر  
واختلاطها في وجدان المرأة، ما بين ألم، وحنان، ومحبة، وخوف...

وأوضح ما بدت فيه المشاعر الخاصة بتجربة الأمومة في لحظات ما قبل الميلاد،  
قصيدة نبيلة الخطيب: "ميلاد موت". إذ رصدت فيها كل ما يتتاب روح أم، تنهياً لتجربة  
المخاض والميلاد، وقد استغرقت التجربة القصيدة بكاملها، وهي طويلة نسبياً، لم تقف فيها  
صاحبها عند تصوير المشاعر المألوفة في مثل هذه الحال، وإنما دخلت إلى الأعماق، وصورت  
انفعالات المرأة في أضعف حالاتها، وفي أقسى تجربة مؤلمة (جسدياً) تمر بها، بصرخاتها،  
وأثنيها، ولا يعرف كنه هذه الآلام وصعوبة التجربة غيرها. تبتدئ القصيدة بوصف حالتها  
في الليلة التي سبقت الميلاد، بقولها:

هذا الآن

يُذيب أحشاء السكون

صبراً ..

فقد أوشكت

(1) نازك الملائكة، الصلاة والثورة، ص 63.

أن تضعي الجنين<sup>(1)</sup>

وأخذت تحمل نفسها على الصبر، بتركيز تفكيرها على أن الميلاد فرحة، خاصة إذا  
كان بعد عقم سنين، كي توطن نفسها على تجرّع الألم، فتجعله شيئًا تحوزه كل النساء،  
وتتجاوزه وإن كان مؤلمًا، يعني انشقاق النفس:

هو هكذا الميلادُ

تفتت الأضلاع منه

على حدود الصبر

ويجف البحر

هو هكذا الميلادُ

..

ليس انشقاق النفس

بالأمر اليسير

هو هكذا الميلادُ

كضجر الماء الزلال

مُصدِّحًا قلب الصخور<sup>(2)</sup>

ثم تبين ابتهاج الأم في تلك الليلة، وكثافة دعائها، لنفسها وللوليد الذي سيولد،  
فتوسل بالأنبياء والصالحين، الذين مروا بالحن، فبدأت بمريم البتول، في دعائها لنفسها بأن  
يهوّن الله عليها الألم:

يا رب مريم

هوّن عليّ

(1) نيلة الخطيب، صبا اليافان، ص 94.

(2) نيلة الخطيب، صبا اليافان، ص 96، 97.

فَأَنْتَ أَعْلَمُ

بِالَّذِي تَلْقَاهُ نَفْسِي <sup>(1)</sup>

ثم تَوَجَّهْتَ بالدعاء، من أجل وليدها، وتوسلت بإسماعيل الذي رماه ربه وهو  
صغير، وأجرى مجداً عظيماً (رفع قواعد البيت الحرام) على يده، حينما شَبَّ وِنَفَعَ،  
ويوسف ويونس، وكلهم تجاوزوا عنهم بإذن الله ورعايته:

يَا رَبِّ إِسْمَاعِيلَ

هَبْهُ الْعَمَرَ

يَهْيِ كَعْبَةً

فِي كُلِّ قَلْبٍ

فَجَرِّ عَلَى قَدَمَيْهِ زَمْزَمَ

عَلَّه يَسْتَقِي

جَفَّافَ الرُّوحِ

يَا رَبِّ يُوسُفَ

صُنْهُ مِنْ إِخْوَانِهِ

..

يَا رَبِّ يُونُسَ

قَدْ كَانَ بِطْنِ الْحَوْتِ

يَغْلِي

سَخَّرَ لَهُ الْأَمْوَاجَ تَحْفَتَهُ

وَأَنْزَلَ فِي جَوَارِحِهِ السَّكِينَةَ <sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 97.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 99، 100.

وامتدعت قصة موسى، الذي ألقته أمه في اليم، وذلك حينما وصلت بها الأحداث  
إلى ما بعد ولادة الوليد، الذي كان مفارقاً للحياة قبل أن يستنشق نفساً واحداً منها:

حُطِّيهِ فِي التَّابُوتِ

وَالْقِهِ فِي الْيَمِّ

وَلتُنْجِي هَارُونَ

كَي يَشْتَدَّ أَرْزُ أَخِيهِ<sup>(1)</sup>

وكانها تُعزي نفسها بذكر الحجاب الأخ بعد موت الوليد، وتدخل في حالة اهتزاز  
المشاعر واضطرابها، ما بين يأس وأمل، تراوح بينهما:

عَلَي الرُّفَاةُ

- لَكُنِّي أَحْسَسْتُ

فِي جِثْمَانِهِ نَبْضَ الْحَيَاةِ

- لَا تَحْزَنِي يَا زَوْجَ إِبْرَاهِيمَ

الْخَصْبُ فَيْكُ إِلَى الْأَبَدِ

..

- لَا تَعْدِلُونِي .

إِنْ غَرِثُ

سَنِي عَمْرِي

الْمُقْلَاتِ

وَمَا سَلَوْتُ

فَعَلَى مَدَاهَا

قَدْ حَلَمْتُ بِوِ

(1) نبيلة الحطيط، صبا الباذان، ص 106، 107.

وقاسيتُ المخاض لأجله

فإذا به

ميلاد موت

..

فلتوقني

يا أم

أن الصبح

أذن باقتراب

فلتوقني

يا أم

أن الصبح

أذن باقتراب<sup>(1)</sup>

وفي أجواء الولادة نفسها، رسمت الصوت والصراخ، اللذين كانت تطلقهما الأم، ولكنها لم تسمع من الوليد سوى الصمت والسكون، فكان الصوت أحد أدواتها في تعميق صورة الألم، ومن ثم الحزن الذي تبعه، لأن هذا الألم تُبَح بميلاد موت. ومن بعض تلك الصور:

لا تصرخي

ودهي الصراخ

لمن سيولد بعد حين

..

وتنور صرختها

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 107 \_ 111.

تزلزل كل أرجاء المكان

صمتٌ يجتيم في المكان

..

وقدئذ..

قبل انبعاث النور

في الصبح الخنون

فمضى قُبيل تبعث الأصوات

تمبثٌ بالسكون<sup>(1)</sup>

إن تفصيل كل جزئيات لحظات الميلاد، وما يسبقها، وما يعقبها، بكل المشاعر المختلطة، بين ألم وفرح وخوف وأمل...، وتحلّق حياة من داخل الجسد، لم يكن يتأتى لغير المرأة، صاحبة هذه التجربة، فهذه الخبرة الخاصة تنبع من كون المرأة قد جريت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأكثرية الخاصة (الإباضة، الطمث، الوضع)، فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة<sup>(2)</sup>.

وتورد نبيلة نجرية الميلاد في قصيدة "سنة حلوة"، لا على سبيل الحديث عن التجربة ذاتها، وإنما أوردتها في سياق الموعظة، في حديثها عن الحياة والموت، وأن الموت أدنى لأحدنا من ارتداد طرفه إليه:

لم تسدّ عناء تجاربه؟

أشهدتَ من مرّ متاعبه؟

فقلّ المطلبوب بطالبه

هل ظنّك ميلادك يوماً

ماذا انجزتَ حشيتها؟

سل أمك هل تسمى يوماً

(1) نبيلة الخطيب، صبا البازان، ص 95 \_ 103.

(2) رمان سلّاد، مرجع سابق، ص 190.

تشدو والموت يصارحها واستلقت بين غالبه<sup>(1)</sup>

لكنها هنا لم تصف مرارة التجربة، بل اكتفت بسوقها مثالا، إذ إن السياق لم يكن خاصا بالتجربة وتفاصيلها.

وتظل موضوعة الأمومة تسيطر على المرأة، ليس في مشاعرها تجاه طفلها، بل في مشاعر الحب تجاه الرجل، تعبر سعاد عن طفولة حبيبها، وممارستها الأمومة تجاهه، ورغبتها في الاستبقاء على طفولته و(شقاوته):

لست أفكر في تأديك..

أو تهذيك..

لو هلبت الطفل الطائش فيك..

فماذا يبقى منك؟<sup>(2)</sup>

وقبل التهذيب والتأديب، تخاف سعاد أن تلد حبيبها، وتحب أن تحتفظ بحملها له كائن الكانغارو، هكذا تتعلق سعاد بحبيبها، لتصل به إلى أن يكون جنينا تحمله في بطنها، لا تريد وضعه مهما طالت مدة الحمل، تقول في قصيدتها الحمل الأبدي<sup>(3)</sup>:

أحملك كائن الكانغارو

في بطني..

وأقفز بك من شجرة إلى شجرة..

..

أحملك تسعة أشهر..

تسعين شهرا

(1) نيلة الخليل، عقد الروح، 51.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 65.

(3) وهذا النص تثيري، ولكنه يحمل دلالة عميقة على المعنى المراد.

تسعين عاماً

وأخافُ أن أَلِدُكَ

حتى لا تضيق مني في الغابة..<sup>(1)</sup>

وتبين هنا ذلك الماحس الذي يظل يلاحق المرأة، وهو خوفها من فقدان حبيبها في أي وقت، لذا تتمسك به، بكل ما يتاح لها من السبل، والشاعرة اختارت طريقها الخاصة للاحتفاظ به.

ومارس طقوس أمومتها في الحب، تقول سعاد في قصيدتها أمومة<sup>(2)</sup>:

أحياناً

يخطرُ لي أن أَلِدُكَ

لأحمَكَ..

وأنشَقَ قَلَمِيكَ

وأمسَطَ شعركَ الناعمَ

وأغنيَ لك قبل أن تنامَ...<sup>(3)</sup>

وَيُبادِلُ نَيْلَةَ الحبيبِ أدوارَ الطفولة، بينها وبينه، فتكون هي الطفلة الحبيبة المدللة، ثم تصبح أماً لحبيبها المدلل، هكذا عبرت عن هذه الأدوار، في قصيدة "طفولة":

غالبتُ النومَ على حجركَ

ومددتُ يدي

ألمَسْتُ وهجَ النبضة

في صدركَ

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 89.

(2) للشاعرة قصيدة أخرى بالمتوان نفسه في الديوان نفسه، ثم تناولها أيضاً في الدراسة، والتفصيلية أيضاً من جنس النص الثري.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 223.



رَدَدْتُ تِرَانِيمَ جَنَانِكَ  
 وَاسْتَسَلَمْتُ قَلْبِي لِحَنَانِكَ  
 وَتَهَادَتُ رُوحِي  
 مِنْ سَكْرَتِهَا  
 فِي مَلَكُوتِ  
 مِنْ عَطْرِكَ  
 مَنْ أَوْدَعَ وَجْهَكَ هَذَا الْبَشَرَ؟  
 مَنْ عَلَّمَ طَرْفَكَ  
 فَنَ الشُّعْرِ؟<sup>(1)</sup>  
 مِنْ أَهْنِ لَصَوْتِكَ  
 هَذَا الدَّفْعِ الْأَكْسَرُ وَالسَّحَرُ؟  
 أَعَلِمْتُ أَنِّي لَمْ أَذْنِبْ  
 لَكِنِّي بِسَلْجَاةِ طِفْلِ  
 أَتَوَسَّلُ رِيَّةَ غُفْرَانِكَ! <sup>(1)</sup>

فهي تُعْنَى بتفاصيل معينة من حبيبها، فتَهْتَم بصوت نبضه، وعطوره، وتِرَانِيمه،  
 ونظراته، مما تتلمسه بالحواس، لكنها تعبر عنها ببراءة، ولا تبوح بما يبوح به الرجل، في مثل  
 هذا الموقف، فهي تبحث في كل ذلك عن حبه وحنانه، وبسَلْجَاةِ طِفْلِ، صرّحت له بقولها:

فَاْمَنْحِي لِحَظَةً مِيلَادِي  
 خِيَّاتُ سَنِي بِلْيَالِيهَا  
 لِأَغْنِيهَا...  
 شَوْقًا وَحَنِينًا

(1) نيلة الخطيب، صلاة النار، ص 22 \_ 24.

بين يديك  
ونذرت غراسي  
كي أهديها  
حين يلوب السكر فيها  
لحقول البهجة  
في حيثيك<sup>(1)</sup>

فهو تبوح له بأنها انتظرتة، وأدخرت له عمرها، كي تهديه له حينما تلتقي به، ثم  
تغير الدور، لتمارس أمومتها تجاهه:

يا طفلاً...  
حين أناجي  
وأناجي  
توحد أحزاني  
عن عمري  
وإذا ما أقبل مبتسماً  
تتمایل جللی أزھاري  
والضحكة موسيقى تملو  
أنسى نفسي  
أنسى اللحظة  
أنسى أمسي  
وأطير إليه  
أطوقه وأعانقه

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 24، 25.

أقسم أنني في ساعتها

لا أدري...

مَنْ مَنَّا الطفل! <sup>(1)</sup>

فهي في أثناء الأمومة، تعود ثانية إلى الطفولة، لشدة ما تشعر معه بالفرح والحنان، وهذه المشاعر تحتاج إليها المرأة طفلة، وصبية، وشابة، وعجوزًا، تظل تبحث عنها طيلة حياتها، ولا تُشبع عاطفتها وتتوقف في مرحلة ما، وإنما تظل مندقة، وتحتاج إلى نبع لا ينضب، ترتوي منه. لذا، اختلطت عند الشاعرة الطفولة بالأمومة، فهي امرأة، أولاً وأخيراً.

- لوازم المرأة وخصوصياتها، واهتماماتها:

يمكن تسجيل ملحظ في شعر المرأة، فهي تستثمر أدواتها الخاصة، كالكحل والأمشاط والعطور... بطريقة مختلفة عما تعنيه للرجل، فهي تشكل لديها رموزاً أنثوية، ذات دلالات عميقة، تدخل في كينونتها، ولا تستطيع الاستغناء عنها، بل إنها تُسبغ عليها شيئاً من القدسية، ونوعاً من الإنسانية؛ لشدة ارتباطها بها. كما أنها تقف كثيراً عند ما يسترعي اهتمامها وتحتاج إليه، حتى وإن بدت هذه الأشياء بسيطة ساذجة، وأحياناً مخيفة بالنسبة للرجل، وللمجتمع من خلفه. فمثلاً، كحلها العربي، يعطيها هويتها، ويشكل رمزا من رموز أنوثتها، تعزز به، ولا تتخلى عنه أبداً.

هذه الأشياء التي تخص المرأة، نراها غالباً مضافة إليها، وليست منفردة، تقول نبيلة

مثلاً:

وداعبت النعائم ذيل ثوبي      وقد عبث النعاس بطرف هلمي <sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 25، 26.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 77.

ولنتظر كيف تصف عقدها في موضع آخر:

يا عهدُ ماذا لو خلعتُ خرواتي؟<sup>(1)</sup> وقطعتُ عقداً كان عندي الأجداد!

ونظرا لأهمية هذه الأشياء عند المرأة، تستخدمها سعاد في خطابها لحبيبتها، فهي أدواتها المهمة في هذا الموقف، تقول:

أنا خبأتُ بشعري لحبيبي باسمينة<sup>(2)</sup>

ولفرط حبها لحبيبتها، وشدة ما احتله من كيانها، تأمره أن يخرج من هذا الكيان، وتبدأ بذكر أشياءها أولا، وأيضا لأهميتها، تقول سعاد:

أيها السيد اخرج

من ملاءات سريري..

من رقاذ الماء ينساب على جسمي صباحا

من دبابيسي... وأمشاطي..

وكُحلي العربي<sup>(3)</sup>

فكحلها عربي بامتياز واعتزاز، وهذه الصفة كثيرا ما تنضاف إلى الكحل، تقول

أيضا، في ما يتصل بهذا السياق والوصف:

سأبقى أحبك

ومهما ضجرت

ومهما صرخت

ومهما احتججت

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 78.

(2) سعاد الصباح، ظلمات امرأة، ص 36.

(3) سعاد الصباح، ظلمات امرأة، ص 37.

ومهما أردتُ التحررَ من كُحليّ العربيّ..

ومن شعريّ الكستنائيّ..

سأبقى أحبك<sup>(1)</sup>

وكحلها عربي في كل حالاتها، لا تفارقه هذه الصفة عندها، وهي هنا لا تعني أنها  
مستغني عن كحلها، بل إنه من المحال أن تفعل ذلك، فهو مرتبط بها، مثله مثل شعرها  
الكستنائي، لكنها تمسك بكل أشيائها، وبجيبها أيضاً.

لكن سعاد، في موضع آخر، تتغنى فيه بالعراق، أضافت الكحل، بل أضافت كل  
أشيائها الخاصة إلى العراق، في تيمّم، من نوع مختلف، بالعراق، تقول في قصيدة قصيدة حب  
إلى سيف عراقي:

أنا امرأة..

قررتُ أن تحب العراق

وأن تتزوَّج منه أمام عيون القبيلة

فمنذ الطفولة،

كنتُ أكحلّ عيني بليل العراق

وكنتُ أحني يدي بطين العراق

وأترك شعري طويلاً..

ليشبه لُحْلُ العراق..<sup>(2)</sup>

وبما أنها نسبت أشيائها الثمينة والقريبة إلى قلبها إلى العراق، فمعنى ذلك أنها واقعة

في حُبّه حتى العظم.

(1) سعاد الصباح، خلني إلى حدود الشمس، ص 78.

(2) سعاد الصباح، خاليت امرأة، ص 121.

وتقيم مراسم زواجها من العراق في القصيدة نفسها، وتحدد موعد الزفاف، ومهرها الذي قلعه لها بطلها العراق، تقول:

وليلة عرسي هي القادسية  
زواجي جرى تحت ظل السيوف، وضوء المشاعل  
ومهري كان حصاناً جميلاً.. وخمس سنابل  
وماذا تريد النساء من الحب إلا..  
قصيدة شعر..

ووقفة عز

وسيفاً يقاتل؟

وماذا تريد النساء من الجلب،

أكثر من أن يكنّ بريقاً جميلاً

بعمي مناهل؟<sup>(1)</sup>

ولكن نظرة في قصيدة سعاد أثنى 2000، نجد أنها شئت حرباً على أشياء المرأة، فحطمتها وتسلمت على شظاياها، لتصل إلى تحقيق ذاتها، وقراءة في القصيدة توصل القارئ إلى السبب الذي دفعها إلى ذلك، تقول<sup>(2)</sup>:

قد كان بؤسعي،

- مثل جميع نساء الأرض -

مغازلة المرأة

..

(1) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 124.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 25-41. (الاختيار من كامل القصيدة، مع التنويه إلى أن الصفحات تتخللها ترجمة باللغة الإنجليزية في الطبعة للمحمدة).

قد كان بوسعي أن أجهل...

أن أتكحل...

أن أتدلّل

..

قد كان بوسعي

أن أتكحل بالفروخ، وبالباقوت،

وأن أشتى كالملكات

قد كان بوسعي أن لا أفعل شيئاً

أن لا أقرأ شيئاً

أن لا أكتب شيئاً

أن أنزع للأضواء.. وللأزياء.. وللرحلات

قد كان بوسعي

أن لا أرفض

أن لا أخضب

أن لا أصرخ في وجه المرأة

قد كان بوسعي

أن أبتلع الدمع

وأن أبتلع القمع

وأن أناقلم مثل جميع المسجونات

قد كان بوسعي

أن أتهب أسئلة التاريخ

وأهرب من تعليب الذات

لكتبي خنتُ قوانين الأنتى

واخترتُ مواجهة الكلمات...<sup>(1)</sup>

اختارت أن تكون ذاتها، بعيدة عن أشياءها، ومتنازلة عنها، ليس لأنها لا تعني لها شيئاً، بل لأنها ترى فيها طوقاً تنحصر الأنتى في دائرته، ولأنها لا ترى لها قيمة - من وجهة نظرها في هذا الموقف - تنضاف إلى الأنتى وتشكل ماهيتها، إلا من قبل الآخر، وأعلنت براءتها من أولئك اللواتي يتوهم أن الأنوثة تكمن في أشياء تُشكلهن.

لذا شئت هجوماً شرساً لتتفي تلك الأشياء عن نفسها، فنت الوقوف المقدس أمام المرأة، والثروة، والتجمل، والتدليل، ورفضت أن تُشكل بالفيروز والياقوت، متقصدة لفظة التشكل، وليس التجميل أو التزين، وكان الأخريات اللواتي يرين الأنوثة منحصرة في هذه الأشياء، يتشكلن على وفق ما تتناسق تلك الأشياء، وكما يريد الآخرون أن يروها متزينة بها، دون وجود كيان آخر.

وفي الوقت نفسه، قادت دفاعاً عن ذاتها الدفينة، وحاولت أن تنفض الغبار الذي تراكم عليها، فهي ناقضت الأخريات بأن فعلت، وقرأت، وكتبت، وصرخت، وغضبت، وتمرّدت... عادةً ذلك مخالفة لقوانين الأنتى المسحوقة، التي أخذتها بهرجة المظاهر، وأكثرت الشاعرة إيجاد الذات، والتنقيب عنها بين الكلمات.

ونظر نبيلة إلى المجوهرات، النظرة نفسها، تقول:

لا تمنحني

اللؤلؤ عقداً

والماس سواراً ومأجاً

إن كنت ستهديني شيئاً

(1) سعاد الصباح، في البدء كتبت الأنتى، ص 25 \_ 41.



فاجعله..

على رأسي تاجاً<sup>(1)</sup>

فقد نفرت من الجواهر التي تُبهر المرأة، وتجعلها متألقة في عيون الآخرين، لكنها استنثت التاج رغم أنه يدخل ضمنها ظاهرياً، لكنها قد تقصد من وراءه، أن يكون رمزاً يُلصق من خلاله إلى عقلها وفكرها بعين الاهتمام والاحترام، لا أن يُنظر إليها على أنها دُمىة، ومُفرغة من أي فكر.

وفي سياق عدم الاكتراث، تعاملت نازك مع اهتمامات المرأة، بأسلوب تحقير وازدراء، ليس للأشياء لذاتها، وإنما لرئيسة وزراء إسرائيل آنذاك (غولدا)، فقد نسبت تلك الأشياء إليها، ودَعَتْها - ساخرة - إلى أن تَمسكَ بها، فخطبتها بقولها:

سيدي ماذا ستلبسين؟

في سهرة الليلة، في أي وشاح سوف تظهرين؟

سيدي كوني شَبَابًا ساخناً وذويرةً

استعملي عطور باريس، اكريمي من خمرنا المشبعة

فخمرنا قد قَطِرَ الربيعُ فيها عطرةً وأدَمَعَه

تمتعي فالعمر يمضي راكضاً، والسنوات مُسرعة

وانتِ تهرمين

..

أظفارك الطوال يا سيدي اطلِها

بصمغ قرمزي لَين

كأنه رجَع غريقٌ ذاهلٌ من غتَماتِ أرغن<sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، ومضى الخطاير، ص 89.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 125، 126.

فطلبت منها أن تولي مظاهرها - الكاذبة - عناية واهتماما، فلكرت العطور واللباس، وركزت على مسألة العمر، لإدراكها مدى أهميتها بالنسبة للمرأة، ولم يغيب عنها أن تواجهها بما نهبوا من كروم بساتيننا، ليصنعوا خمرهم، كما تداعت لديها صورة البائسين، الذين سَفَكَت دماؤهم في لون طلائها القرمزي.. في استثمار بناء من الشاعرة، لتلك الأمور في خدمة الفكرة التي تريد إيصالها.

ولننظر كيف وظفت نازك ألكحل، الذي تختص به المرأة، وتعتز بامتلاكه، والشاعرة هنا تعتز بأن يكون كحل العيون العربية من رمال الأرض:

وانتزعنا أرضنا من بين أشداق الذئاب الممجية

وجعلنا رملها كحلا لأهداب العيون العربية<sup>(1)</sup>

وعن وصف هذه الأشياء والتأكيد عليها، استعملتها نازك، ولكن هذه المرة لامرأة بعينها، هي هاجر أم إسماعيل عليه السلام، فطلت تصورها لتبين مدى الحالة الشعورية التي كانت عليها وهي تستسقي ربهَا جرعة ماء للصغير، تقول:

وفي تراب مكة تبعث الشعرُ الجميلُ الأشقرُ

وقلب أمّه الحزينُ برعمَ مُتَهَيَّرُ

ودمغها على مرايا وجهها يَنحدرُ

..

وسقطت مَغْمَى عليها، وانسدال شعرها الطويلُ

فوق الثرى جداولَ سوداءَ

سنابلُ بَعَثَها الهواءُ

..

تسقيه هاجرَ وضوءَ من جراح وجهها يسيلُ

(1) نازك الملائكة، الصلاة والثروة، ص 167.

وشعرها المسترسل الطويل  
منسدلٌ يخفق حول وجهه الجميل

..

وهذبٌ مقلتيك، يا هاجرٌ، غيمٌ ممطرٌ  
من شكره لربّه يقطرُ ثم يقطرُ<sup>(1)</sup>

فركزت كثيرا على شعرها المنسدل، ويلاحظ هنا أنها غيرت في ألوانه بين الأشقر والأسود، قد يكون لمجاورة سياقية بالنسبة لاختيار اللون الأسود، إذ كان ذكر الشعر الأسود يعقب قولها: وتهطل الدموع من شواطئ الحاجر السوداء<sup>(2)</sup>. أو لأنها قد تومئ إلى أن الأنثى جميلة في أي اللونين، لكن المهم عندها هو طول الشعر وانسداله، وحاولت إيصال صورة هذه المرأة بأنها جميلة ورقيقة، كي تزيد من تأثير ما لقيت من مصاعب وضنك، إلى أن تفجر الماء لها ولطفلها.

وسعاد ركزت على الشعر المنسدل، حين خاطبت بىروت بعدة أوصاف، ثساوي للشاعرة الكثير من المعاني، فنادتها بأنها وردة البحر، وعمرها الجميل، ثم قالت:

يا شعري الطويل متثوراً

على (الروضة)... و(اليرزة)...<sup>(3)</sup>

وتستعمل نبيلة الخضاب في صورة مأخوذة من الطبيعة:

فيمر العمر

ولا ترتشفين

النور من المشكاة!

(1) نازك الملائكة، يشير ألوانه البحر، ص 33 \_ 46.

(2) نازك الملائكة، يشير ألوانه البحر، ص 41.

(3) سعاد المصباح، غلتي إلى حدود الشمس، ص 131.

والنور حياة

لا تختصين

بجناء الشفق الوردى<sup>(1)</sup>

وكي تزيد زهو لون الحناء، لم تصف لون الشفق بالأحمر مجردا، بل وصفته بالوردي،  
لتزيد من جمال لونه الممتزج برائحة الورد.

- قضية المرأة، والتمرد على النظرة الذنوبية إليها:

إن هذه القضية تظل المرأة تلاحقها في كثير من شعرها، لأن كون المرأة تقول شعرا  
وتبوح بمشاعرها، في مجتمع مغلق، يفرض عليها كثيرا من المحرمات، يعدّ تمردًا يجد ذاته على  
مواضع المجتمع، لذا يبدو في شعر المرأة ضيقها من قيود كثيرة، أسكتها قرونا طويلة، ومن  
ثم فلا بد للمرأة أن تصدى لهذه القضية، لأنها قضيتها هي، ولا أحد غيرها سيشعر بقساوة  
ما ذاقت.

تطرح الشاعرة سعاد الصباح قضية المرأة، وتؤكد لها بشدة في معظم شعرها، يدل  
على ذلك أسماء بعض دواوينها، كـ "تأفيت امرأة"، وفي البدء كانت الأنثى، و"خلني إلى  
حدود الشمس".

وديوانها "تأفيت امرأة" افتتحته بقصيدة "فيتو على نون النسوة"، وظلت طوال  
القصيدة تذكر ممنوعات المجتمع التي حرمت عليها، وتحاول أن تثبت أن لا وجه لتحريمها،  
مقدمة مسوغاتها لذلك، فهي مثلا تؤكد حقها في الكتابة<sup>(2)</sup>:

يقولون:

إن الكتابة إنمّ عظيم..

(1) نبيلة الخطيب، ومض الحائط، ص 69.

(2) سعاد الصباح، تأفيت امرأة، ص 10.

فلا تكتفي

وبعد سلسلة من النواهي من قبل المجتمع، تردّ بصوت الأنتى التي ضجرت من تلك النواهي، لتثبت أنها ارتادت كل ما نهوها عنه، فما أصابها أي سوء عما حلّروها منه. إلى أن تصل بها حالة الضيق من هذا الوضع المتجبر، إلى أن تصرخ<sup>(1)</sup>:

واضحكُ من كل ما قيل عني

وأرفضُ أفكار عصر التثكُّ

ومنطقَ عصر التثك

وأبقى أغني على قمتي العالية

وأعرف أن الرعود ستمضي...

وأن الزوايح تمضي...

وأن الحفافيش تمضي...

وأعرف أنهم زائلون

وأني أنا الباقية...

بهذا الإثبات المقصود لضمير أنا، الذي طالما ظل دفيناً، لا يعبر عن نفسه إلا بصوت باهت، هذه أنا، هي أنا الموثنة، التي لم تأت مفرغة لذاتها، وإنما انشطرت إلى كل اللوات الموثنة. فالشاعرة لا تتكلم عن نفسها، وإنما تتحدث باسم كل بنات جنسها، وهنا أكدت الضمير إيلذاناً بتأكيد الذات الموثنة، وهي تتمرد باسمهن، وتتجراً على تحطيم الموروثات البالية التي طالما قُدّست وعُظمت، فهي عندها لا تعني شيئاً، وإلا، فلم لم تُعط الأنتى حقها. تقول في موضع آخر من الديوان نفسه<sup>(2)</sup>:

إنني ضد الوصايا العشر..

والتاريخ من خلفي رمالٌ ودماؤ..

(1) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 17.

(2) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 21.

وترد الباحثة سهام الفريح أسلوب سعاد المباشر في إعلان قضيتها، دون اللجوء إلى الرمز أو المواربة، ودون خوف، أنها تعيش في مجتمع متفتح، أسقط بعض القيود عن المرأة<sup>(1)</sup>. وهكذا تجعل سعاد قضية قمع الأنثى ثقافية اجتماعية صرفاً، فتحدد أن هذه البلاد بما تشرب أبناؤها من ثقافة متوارثة، تنظر إلى المرأة نظرة ذنيّة، فتعبر عن ذلك بكلمات تمجرح المرأة، كعلّها عاراً، أو عورة.. لذا تُحدد مهامّها في الحياة، وتُقيّس حركتها في مدار حياتها على وفق ما يريد المجتمع منها، تقول:

هذي بلاد.. تَحْنِ القَصيدةَ الأثني..

وتشْتِ الشمس لدى طُلوعها

حفظاً لأمن العائلة..

وتلبيح المرأة إن تكلمت..

أو فكّرت..

أو كتبت..

أو عشقت..

غسلأ لعار العائلة..

..

فالوجه فيها عورة

والصوت فيها عورة

والفكر فيها عورة

والشعر فيها عورة

والحُب فيها عورة

والقمر الأخضر.. والرسائل الزرقاء

(1) ينظر سهام الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004، ص 189.

## هذي بلادُ ألغت الربيع من حسابها والغت الشتاء<sup>(1)</sup>

ومن شدة تالم الشاعرة وحُرقتها من هذا الواقع، ابتدأت القصيدة بالإشارة إلى هذي البلاد، ثم توقفت وقفة ألم، من شدة عمق الجراح في نفسها، مما تفعله الثقافة بالأنثى، وربطت الخير والضياء (الربيع والشتاء والشمس والقمر) بالأنثى، لكن هذه البلاد ترفض ذلك، وتقوم بوأده والقضاء عليه، بحجة حفظ الأمن....

وفي قصيدة نازك غسلاً للعار، تضيق بمفهوم العار الذي يكيله رجال القبيلة بمكيالين، فبعد أن وصفت استغاثات فتاة، تم قتلها غسلاً للعار، توجهت بالسخرية من أولئك الذين طبقوا عليها الحد، وينسون غرقهم بالعار، تقول ساخرة من ادعائهم الفضيلة:

ويعود الجلالد الوحشي ويلقى النامُ  
العارُ؟ ومسحْ مَنِيته - مَرَقْنَا العارُ  
وَرَجَعْنَا فُضْلَاءَ، ييْفُ السُّمعة أحرارُ  
يَا رَبَّ الحَانَةِ، أينَ الحَمَرُ؟ وأينَ الكاسُ؟  
ثَاوِ الغَايَةَ الكسلى العاطرة الأنفاسُ  
..وسياتي الفجر وتسال عنها الفتياتُ  
..

وستحكي قصتها السوداء الجاراتُ  
وستهمسُها حتى الأحجازُ  
غسلاً للعار..  
غسلاً للعار<sup>(2)</sup>

(1) سعاد الصباح، خلني إلى حلود الشمس، ص 83 \_ 87.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 351 \_ 353.

هكذا كان موقف رجال القبيلة، يتولّون هم التنظيف والغسل، لتكون سمعتهم وثيابهم بيضاء، بينما نساؤها تلتطخ سمعتها بالسواد، في توظيف مقصود من الشاعرة للون، وربطه بالسمعة التي تحرص عليها القبيلة، لكن بمقاييس مزدوجة، فما يُطبّق على المرأة من قوانين صارمة (يطبقها الرجال)، لا يُطبّق عليهم أنفسهم. ثم توجّهت الشاعرة إلى نساء القبيلة، مُنبّهة ومحلّة:

يَا جارات الحارقة، يَا فَيَات القرية  
 الْخَبْزُ سَتَعَجُنُهُ بِدُمُوعِ مَا قَيْنَا  
 سَتَقْصُرْ جِدَائِلُنَا وَتَسْتَلْخِقُ أَيْدِيَنَا  
 كَتَظَلَّ ثِيَابُهُمْ بِيضَ اللَّوْنِ نَقِيَّةً  
 لَا بِسَمَةِ، لَا فَرْحَةٍ، لَا لَفْتَةٍ فَاَلْمَدِيَّةُ  
 تُرْكَبُنَا فِي قُبُصَةِ وَالِدِنَا وَاحِنَا  
 وَغَدَاً مِنْ يَدَيِ أَيُّ قِفَارٍ  
 سَتُؤَارِنَا غَسْلًا لِلْعَارِ<sup>(1)</sup>

إنها في خطابها هذا الموجّه إلى نساء القرية، لم تتأ بنفسيها عن القضية، فالمدية تنتظر، وغسل العار هو القضية الأهم عند رجال القبيلة.

وقد أدهشت الباحثة بشرى البستاني من وجهة نظر الباحثة سلمى الجيوسي، التي لم ترَ طرْحاً لقضية المرأة والتمرد على التقاليد في شعر نازك، سوى في قصيدة 'غسلاً للعار'<sup>(2)</sup>، وارتأت الباحثة البستاني أن وجهة النظر هذه غريبة، إذ يمتلئ شعر نازك بروح التمرد، ولكنها غير مكلفة بالتعبير عن ذلك صراحة وبشكل مباشر<sup>(3)</sup>، وقد ظهر في هذه الدراسة،

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 353، 354.

(2) وقد أهدت سلمى الجيوسي وجهة نظرها هذه في بحثها لأثره وصورة المرأة عند نازك الملائكة، في الكتاب المذكور: نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة. إعداد وتقديم عبد الله أحد المهنا، ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 97.

(3) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 97، 98.



مدى انتشار هذا المعنى عند نازك، ورفضها لكثير من القيم المجتمعية التي تميشها وترفضها، وقد أعلنت عزلتها مرارا وسامها من أوضاع كثيرة، لا تستطيع تغييرها، فركنت إلى نفسها، وأشاحت بوجهها عنها، وأعلنت ذاتها بصوت عال غير مرة، في عدة قصائد ودواوين. ونبيلة أظهرت تمردها في احتياج غضبها، مع نوع من الاعتزاز بالنفس، تقول:

إرم السهام

إذا أثبت..

إلا اقتناص المجد..

صوبي..

حسب السهام كرامة..

إن أطلقت..

أن تستقر..

هنا بقلبي..

..

واعلم

بأنني قد فتحت..

بدفتر التاريخ بابًا..

أسميته باب الوجود..

ودخلته متقللاً موتي..

فقللني..

وسامًا..

من خلود<sup>(1)</sup>

(1) نبيلة الحبيب، صبا الباذان، ص 31\_36.

فقررت أن تُجابه الموت بقلب صلب، بعدما قُبلت بسلاسل الصمت. فرأت استحقاقها وسام الخلود، لأنها اختارت أن تقول كلمتها.

وفي تعبير نازك عن التمرد، وظفت كل ما أُتيح لها لغويا للوصول إلى إعلانها ذاك؛ ففي قصيدة قُبر ينفجر، وصلت الجمل الفعلية إلى حوالي ستين جملة، بينما بلغت الاسمية حوالي اثنتين وعشرين جملة. وقد استخدمت أفعالا تدل على القوة، مستخدمة فعل الأمر في بعضها، مثل: تفجّري، تمزّقي، صرخت، ضجّ، ضاق...

واستخدمت إلى جانب ذلك، صيغاً من التحدير: "هذي العيون حذارٍ منها، وهذي المروق حذارٍ من فورانها، وهذي الشفاه حذارٍ من سكّنتها، وهذا الفؤاد حذارٍ من حقّواته"<sup>(1)</sup>.

وتقول في قصيدة تُهم، التي تصب كلها في المعنى نفسه:

أحبُّ الظلامَ ولكنني

أثورُ على كلّ أحلامكم

أحبُّ الحياةَ على أنني

أحقرُ موكبَ أيامكم<sup>(2)</sup>

بهذا الرفض الصريح الجريء، وتبيّن الباحثة بشرى البستاني رأيها في شيوع مثل هذه اللهجة، التي تلجأ إليها الشواعر، بقولها: إن ذمّ سليات الناس، وهجاء الزمن، ونقد القيم السائدة، ما هو إلا صرخة الأتني في وجه طغيان العصر، وجبروت مُستغلي الإنسان وهادري طاقاته<sup>(3)</sup>. فهي صرخة بوجه الظلم على مطلقه، تُضيفها إلى تمردّها على أنواع الظلم الخاص بها، الذي تتجرّعه، وتتبري إلى رفضه بأعلى صوته.

(1) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 169، 170.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 180.

(3) بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 98، 99.

كما ذكرت نازك ألتمرّد صراحة، وتظهر قوتها في تحدّيها حتى للموت. تقول:

وإنا على صدر التراب تمرّدٌ      حُرٌّ، ونارٌ تؤلّبُ وتحرّقُ  
وسأصرّغ الموت الضعيف وألّغي      بمخاوفي ومعادتي وتنهدي<sup>(1)</sup>

ووصلت القضية عند نبيلة، في قصيدة آه ليلي، إلى أن تعدّ ما يقوم به المجتمع تجاه المرأة، وأذا حقيقياً، فكنت عن ذلك بالكفن الأبيض، الذي تُكفن به منذ مولدها، ويوم عرسها، لتجعل ذلك رمزا يدل على الحكم المؤبد، الذي يُطلق على المرأة. وقد كنت بـإيلي عن جنس حواء، تقول:

أيا هُفَ نفسي  
على كل من  
كُفّنت منذ مولدها  
بالبياض

..

لِيا صبرَ ليلي  
أحياك وقعَ السياطِ  
على ظهر ليلي

..

ويا خدُ ليلي  
أجرَحَكَ الدمعُ  
تحت ستار الظلام

<sup>(1)</sup> ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 170، 171.

ورجع اليكاه..؟

فتباً لمن يقتلون النساء

يسوقونهن بأثواب أعراسهن

سبايا..

وتباً لمن يشربون الصبايا

كروم نيل

إذا ثملوا

صبروها شظايا... (1)

وقد مزجت سعاد قضية التمرد بمحدثها عن الحب؛ ففي قصيدتها إلى تقديمي من العصور الوسطى، ظلت تؤكد مشاعرها الخالصة تجاه حبيبها، ورغبتها في التخلص من معتقداته عن الأنوثة، هذه التي تشكل أساس مشاعره تجاهها، فلا تعود الشاعرة تشعر بما يكتنه لها من حب، بسبب النظرة المتجذرة في فكره:

يا سيدي:

إن كنتَ تعتبر الأنوثة وصمة

فوق الجبين،

فما الذي أبقيتَ للمتجبرين؟ (2)

فقد كانت تظن أن حبيبها متقف وتقدمي في تفكيره:

أمُتَقَفٌ؟؟

ويقول في واد النساء..

فاي ثقافة هذي.. واي متقفين؟

(1) نيلة الخطيب، صلاة النار، ص 90 \_ 92.

(2) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 58، 59.

ويريد أن يُبقي حبيبته بسر داب السنين؟

أتقدمي في كتابته؟

ورجعي بنظرتي إلى الأنتى<sup>(١)</sup>.

إن الذي فاجأها هنا، أنها ظنت أن مشاعر حبيبها المرمقة تجاهها ستكون خالصة، ومن ثم، فإنه سينظر إليها من حيث هي أنتى، على أنها ذات طابع مقدس، أو في الأقل مساو له، لكنها شعرت بنوع من التحقير لها، فلم يُغن الحب شيئاً عن شعور أنتى (حساسة) بهذا الشعور، فاختتمت القصيدة بقولها<sup>(٢)</sup>:

فكرت أنك طبعة أخرى

ولكنني وجدتك..

طبعة عادية كالآخرين<sup>(٣)</sup>!

بهذه النغمة الصوتية الهادئة الكسيرة الساكنة (النهاية مكسورة طويلة، ثم مغلقة بالسكون)، بعد خيبة الأمل عن تعدد شقيق روحها، ومن يهتم أمره من بين كل الناس، إذ لم يكن مختلفاً، فلم تجد كلاماً بعدُ تقوله.

ويمكننا تسجيل ملاحظة هنا، في ما يتعلق بطريقة الشاعرة في وصف حبيبها، حتى في حال عدم رضاها عنه، فهي لم تصفه وصفا قاسياً، ولم تنزل به إلى الدرك الأسفل. تظهر هنا الرقة الأنثوية، فما زادت على أن جعلته كالآخرين، ليس إلا، دون الانحدار في مستوى المفردات المختارة. وفكرة تأدب المرأة مع تجنب الكلمات المبتذلة، ترددت عند لأكوف وجنيفر كوتس، فهي طريقة متأصلة تاريخياً، وعرف شائع عن المرأة<sup>(٤)</sup>. لقد وصفت الشاعرة

(١) سعد الصباح، فطانت امرأة، ص 60.

(٢) سعد الصباح، فطانت امرأة، ص 61.

(٣) ينظر أحمد غنار عمر، مرجع سابق، ص 98.

حبیبها بطريقة راقية، رغم عدم رضاها، واستيائها من تصرفاته تجاهها، وحافظت كذلك على المشاعر التي تكنها له، بل تقلّسها، ولا تتجاهلها بسهولة. ويرى إحسان عباس أن المرأة أقلّ عنفاً من الرجل، في الاتهامات المختلفة، التي تتوجه بها إليه<sup>(1)</sup>، على ما ظهر في طريقة الشاعرة في تعنيف حبیبها، الذي ألقى الحب وراءه، وانضوى تحت راية القبيلة في سحقها. وتصف نبيلة هذا الواقع القامع للمرأة، بلغة هادئة تكفي بالوصف، تقول في قصيدة ضبزي:

القيّد لي  
ولك القيادة  
وأنا المسودّ  
وأنتَ أحرى بالسيادة  
السعي لي  
ولك السعادة  
اليومَ يومَ النحرِ..  
لمحري  
والقسمة ضبزي

--

كفّلت لي البيد الشتات  
وأنتَ مَنْ كفل الإبادة<sup>(2)</sup>

بهذا التوظيف اللغوي الدال على التسليم، وأنها نفذ منها الكلام والأفعال، فجاءت الجمل قصيرة متتابعة، وتكاد تكون القصيدة بأكملها خالية من الجمل الفعلية، وهذا كله

(1) ينظر إحسان عباس، القهاجات الشعر العربي المعاصر، ص 196.

(2) نبيلة الخطيب، ومضى الخططر، ص 107، 108.

سائد الدلالة، التي أعطت فيها زمام الأمر كله للرجل، ولم تُبق لنفسها غير القيد والشتات، وهذا رغم إرادتها، لكنها تبوح بوضع كلمات فقط، هذا كل ما أرادت أن تبثه في هذه القصيدة.

وفي علاقة المرأة بالرجل، تشكو من حبه لها، ذلك الحب المزوج بالرواسب الموروثة، التي تجعله يهتم بالمظاهر الحسية، إذ إن الأنثى - المراهقة الإحساس، ذات الوعي العميق لذاتها، حينما تحب أن يهتم بها الرجل، ورغم أنها تحب نبيل إعجابه، بل إعجاب الجميع أيضا بمظهرها - تعدّ الاهتمام بالمظهر وحده، وبمفاتها الجسدية حصرا، وعدم إلقاء البال إلى فكرها و(شخصها)، نوعا من الإهانة والاستصغار، الذي هو نوع من الخط من شأنها ومن إنسانيتها، تقول سعاد في قصيدتها كُن صديقي:

فلماذا - أيها الشرقي - تهتم بشكلي؟

ولماذا تُبصر الكحل بعيني؟..

ولا تُبصر عقلي؟

إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحواض

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار؟

ولماذا فيك شيء من بقايا شهر يار؟<sup>(1)</sup>

وتلفت انتباهه إلى إحساس المرأة المراهقة، فعندها:

إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ذكي..

وعميّق

وإلى النوم على صدر يبانو أو كتاب..

فلماذا تهمل البعد الثقافي؟..

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 15.

وَتَعْنَى بِتَفَاصِيلِ الثِّيَابِ؟<sup>(1)</sup>

وتظل تعبر عما تحتاج إليه، بوصفها أنثى، من الثفات إلى ذاتها ومواهبها ومسجايها،  
ومن تجنب ما تستاء منه، خاصة من حبيبتها، الذي يعاملها وينظر إليها على وفق أفكار  
المجتمع وموروثاته، بوصفها أنثى بمعايير ومقاييس مشوبة بالتخلف:

وَأَنَا مُتَعَبَةٌ مِنْ ذَلِكَ الْعَصْرِ الَّذِي

يَعْتَبِرُ الْمَرْأَةَ تَمَثَالُ رِغَامٍ<sup>(2)</sup>

تُردّها هذا، على المجتمع، نابع من رفض هذه النظرة إلى المرأة، فهي لا تتوزع عن  
الاعتداف بحبيها، أمام كل عناصر المجتمع، وهي لم تُرد إلا أن يكون حبيبها إلى جانبها، ليملأها  
بالقوة، لتتحدى الجميع، وتظهر بحبيها:

أَدْخُلْ كُلَّ مَقَامِي الْعَالَمِ

مَقَهًى... مَقَهًى

وَأَخْبِرْ عَمَّالَ الطَّرِيقَاتِ...

وَأَخْبِرْ رُكَّابَ الْبَاصَاتِ...

وَأَخْبِرْ أَزْهَارَ الشَّرَفَاتِ...

وَأَخْبِرْ حَتَّى النَّمْلِ

وَحَتَّى النُّحْلِ

وَحَتَّى قَطَطَ الشَّارِعِ

أَنِي أَهْوَى...

أَنِي أَهْوَى...

أَنِي أَهْوَى...<sup>(3)</sup>

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 17.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 23.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 79.



بكل هذا الحشد المحمل بالبورج المعلن، تُوصل صوتها الهائف بالحب، الذي تقطع به اللجام الذي تُلجم به المرأة، ويُحكم عليها بالصمت وخنق مشاعرها. لقد أكدت الفعل المضارع أخبر، بإسناد الفاعلية والقصدية إلى نفسها، فهي تريد أن تُذيع الخبر، لا أن يتسرّب وكأنه سر تخاف أن يعرفه أحد، فلجأت إلى التكرار، للتأكيد على ما تريد أن تُذيعه: أني أهوى، بالإضافة إلى أداة التوكيد أن. ويلاحظ أنها وفرت لعباراتها حروفا قوية، توصف بالجرية، ومعظمها حلقي المخرج، فهي لا تريد الهمس، بل الجهر بمشاعرها، وعلى مسمع الجميع، دون تهيب أو خجل من مشاعرها، لذا اختارت الأماكن العامة ليسمعها أكبر قدر من الناس، وحتى المخلوقات الأخرى.

وبذا، وضعت النقاط على الحروف، وانطلقت بقولها الثري، الذي اخترته استثناء، لدلالته الواضحة على التحدي المعلن، تقول:

أقول بالضم الملائن:

أحبك

أقول باللغات التي أحرفها

وباللغات التي لا أحرفها

أحبك

أقول في اجتماع عام

تحضره الشمس. والقمر. وبقية الكواكب

أحبك

فأنا لا أحترم جأ

يلبس الأقنعة

ويتحرك خلف الكواليس

ويسكن في (حيّ الباطنية)<sup>(1)</sup>.

لذا، عدت هذا البوح والمواجهة أعلى أنواع (الديمقراطية)، تقول في قصيدتها الديمقراطية:

ليست الديمقراطية

أن يقول الرجل رأيه في السياسة

دون أن يعترضه أحد

الديمقراطية أن تقول المرأة

رأيها في الحب...

دون أن يقتلها أحد!!<sup>(2)</sup>

وتتمسك سعاد بحبيها، رغم التواضع على تحريمه من قبل الجميع، وتعلي صوتها

هانفة باسم حبيها، ومتحدية الجميع:

أسمكِ..

- حتى أغضب النساء -

حبيبي

- وحتى أغضب عقول الصفيح -

حبيبي

وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي

وأن الذكور سيفتخرون بلذبحي

وأن النساء..

سيرقصن تحت صليبي..<sup>(3)</sup>

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 229.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 97.

(3) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 49.

فجسدت نظرة القبيلة والذكور منها بخاصة، إلى الحب، فهو يساوي رأسها ويعني صلبها، وأظهرت شيئا من علاقة الأنثى بالأنثى؛ فكثيرا ما تلجأ المرأة إلى إغاطة المرأة جراء أمر تتمناه الأخريات أن يحدث لهن، وتكون ردة الفعل من الأخريات الغيرة، وتمتني زوال ذلك الأمر، في الأغلب، أو الانتقاص من قيمته.

### سادساً: موضوعات أخرى:

- الموقف من الطبيعة والوجود:

تستحضر الشاعرة العربية الطبيعة بشكل ملحوظ، في مشاركات وجدانية متعددة المواقف، بين انكسار، وانتصار، تشعر بهما الشاعرة بمختلف حالاتها الشعورية. فمثلا تنماهى نازك مع عناصر الطبيعة، فالنجوم، والغيوم، والليل والقمر، كلها تشعر بأحاسيسها، وتتفاعل معها. والقمر عندها ليس رمزا للشاعرية والجمال، على ما جرت عليه العادة في الشعر، وإنما هو شاهد عيان على ما يحصل أمام نظرها، ويمكننا أن نتخيل هذا المشهد الذي يطفح بمشاعر الشاعرة وهي تتأمل حضور شاهد الطبيعة:

أغضب، تغضب لي همسات الليل الصامت

وتحيل الجو الواجم صرخة جبار

وتقول الأنجم: هذي نقمة جبار

ويثور بقلبي الأبدية جرح ساكن

أغضب، يرتعش الموج معي تحت القمر

ويضج وتبلغ ثورته سمع القمر

ويجنّ الغيم الأسود في عرض الأفق

ويلف الشاطئ ثوب حداد كجنازة

يتحول صمتي نارا تصرخ في الأفق

### وأغني رقة إحساسي لحن جنازة<sup>(1)</sup>

هذه اللوحة المستوحاة من الطبيعة، لا تعج بالورود وعطور الزنبق والبنفسج، والفراشات، وأصوات البلابل والعنادل، تغني وتراقص تحت ضوء الشمس، لكنها تشكل من الغضب المزوج بالثورة والنار، ما بين صمت، وهمس، وصراخ، يسمع القمر ذلك ويراه، ثم يتلون المشهد باللون الأسود الأثني من ألغيم الأسود وثوب حداد، ليزيده قتامة، لكن هذه الأجواء مجتمعة، شكّلت متنفسا للشاعرة، ولم تخفق صراخها في داخلها، فقد غنت إحساسها على أية حال، وإن كان لحنًا جنازيًا. وهي في ما بعد تقول:

### قد يثارُ لي مطرٌ وعودةٌ وبروقٌ<sup>(2)</sup>

إن مثل هذه العلاقة، التي تنشأ بين الفنان والطبيعة، وصفها الباحث عز الدين إسماعيل بأنها نوع من التكامُل الفني، إذ تعانق أفكاره الأشياء الواقعية، دون أن تؤدي إلى فناء الفكرة، أو الإبقاء على الواقع كما هو، فالصورة تنتمي إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع، ونمجد فكرة المبدع الذاتية من خلال الصورة المحسوسة، فالواقع عند المبدع وسيلة يستغلها لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة نفسها<sup>(3)</sup>.

وفي أخيط المشدود إلى شجرة السرو، التي وصفت في بدايتها حالة بطل القصة، حينما كان متجها تلقاء بيت حبيبته، بعد غيابها عنها، شكّلت الطبيعة فيها عنصرا شاهدا على حالته الشعورية التي كانت بادية عليه:

ويراك الشارعُ الحالمُ والذُّقلى، تسيرُ

لونُ هيتيك أنفعالاً وحبوراً

وعلى وجهك حبٌّ وشعورٌ

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 70.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 72.

(3) ينظر عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 126 \_ 128.

كل ما في عمق أحماقك مرسوم هناك<sup>(1)</sup>

كما شكلت الطبيعة والبيت والذكريات، التي عاشها في أفيائها، حافظا انفعاليا له:

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك:

ها هو البيت كما كان، هناك

لم يزل تمجبه الدفلى ويحنو

فوقه النارنج والسرور الأغن

وهنا مجلسنا...

ماذا أحس؟<sup>(2)</sup>

بهذا التواشج والحميمية بين عناصر الطبيعة أمامه في تلك اللحظة، وكأنها تشاركه مشاعر الفرح، تصف احتفاله ببقيا حبيته.

ونيلة، في قصيدتها "من أغضب البحر؟"، تشخص البحر، وتتخذ منه متنفسا تفرج به عن هموم نفسها بما تجهد، فتخلع عليه ردود أفعال بشرية، فهي توجه إليه الخطاب:

ما كنت أنسى عندما لاقيتني وضممتي والشوق فينا أوتقا

وتناغمت أنغام قلبينا معا وانساب دمع في العيون تفرقا<sup>(3)</sup>

وتدخل إلى البحر عناصر الطبيعة الأخرى، لتشكل لوحة رائعة، تستنطق الطبيعة، وتشخصها، فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية<sup>(4)</sup>:

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 188، 189.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 189، 190.

(3) نيلة الخطيب، عقد الروح، ص 95.

(4) محمد قنوح أحمد، مرجع سابق، ص 272.

أَلْقَيْتُ بُرْدَتَكَ السَّمَاءَ عَلَى الْمَدَى      وَزَقَفْتِي شَمْسًا لَهُ فَتَأَلَّقَا  
وَأَشْرَتُ لِلشَّمْسِ أَغْرَبِي فَتَوَشَّحَتْ      حَتَّى بَدَتْ صَحْبًا هَوَى فَتَشَقَّقَا  
وَدَعَوْتُ هَيَّاتِ النَّسِيمَ فَأَقْبَلَتْ      وَطَلَبْتُ بَعْضًا مِنْ شَدَى فَتَدَقَّقَا  
وَأَمَرْتُ لَحْمَ اللَّيْلِ بِحِرْسٍ جَمَعْنَا      فَاسْتَلَّ أَشْهَبَهُ وَيَّاتِ عَدَقَا  
وَنَوَارِسُ الشَّطَلَانِ حِينَ تَجَاوَرَتْ      بَعْضُ رَنَا وَالبَعْضُ بِاحٍ وَزُقَزَقَا<sup>(1)</sup>

بكل ما نراه من تماهي الشاعرة في عناصر الطبيعة، تشكلت هذه اللوحة، فاستحالت الشاعرة شمسًا يزفها البحر، والبحر يملك كل حق الأمر والنهي، فيدعو الشمس للغروب، ويطلب من النسيم أن يهب ويحلب الشدى، ويأمر النجوم أن تحرس لقاء سمره مع الشاعرة..

- الأسرار والغموض، والصمت:

تضفي نازك قبمًا لما شيء من القدسية على الأسرار، وتجعل من صمتها رمزًا لكبرياتها، لذا، فهي غالبًا ما تلجأ إليه، وهي، رغم تمردها، لا تتخلى عن الصمت، وتجعل الكبت مصدر ثورتها وقوتها:

أَلْفُ سَرٍّ وَأَلْفُ ظُلٍّ مِنَ الْكَبِّ      تَوْعَمِيَّتِي وَأَلْفُ قَيْدٍ وَنَسِيرٍ  
لَا تُسَلِّتَنِي لَا تَجْرَحِ السَّرَّ فِي نَفِّ      مَسِيٍّ وَلَا تَمَحُ كِبْرِيَاءَ سَكُوتِي<sup>(2)</sup>

بل إنها وصلت إلى أن تصف القلوب الجريحة (تحدث هنا عن نفسها) بأنها:

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 95.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 34.

## تؤثر الموت كبرياء ولا تنط ق بالسرّ، بالرجاء الحجبول<sup>(1)</sup>

- تغلب على قصيدة جُحودٍ لنازك، النغمة الهادئة، يظهر ذلك من خلال:
- غلبة الجمل الاسمية، ذات الطابع الوصفي الهادئ، على الجمل الفعلية، خلافا لما يلمس في سائر شعرها؛ فالقصيدة تحوي حوالي اثنتين وثلاثين جملة اسمية، وتسع عشرة جملة فعلية.
- جاءت معظم حروف العروض والضرب ساكنة.
- احتواء القصيدة على كلمات وتعابير ذات دلالة على الهدوء، مثل: مسكون المساء، ونام الضياء، قُتور، والسرّ، همس، والجمود.

لكن الشاعرة، وسط كل هذا السكون والجمود، تتمرد وتُعلي من شأن ذاتها، لكن على طريقتها، تتوسّل إلى ذلك ببعض الكلمات مثل: صراخ، ودوى، والانفجار.. وهذا يُظهر لنا أن الشاعرة تعيش في حالة من المفارقة والتناقض، ما بين الصمت، والصراخ، وذروة ما يمثل هذه الحالة، قولها:

عاصفتُ بالجمود	في دمي إعصار
تتحذى الركود <sup>(2)</sup>	وشغلايا ناز
لكن ظل صوت في أعماقها يلدوي، تهادت في السير خلفه في البداية:	
ما يحبّ الناس	أنا لا أهوى
في دمي إحسان	فإذا دوى
سرتُ خلف الصوت	سرتُ لا ألوي

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 33.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 92.

## فغدًا يطوي فجراً عمري الموت<sup>(1)</sup>

فتشبهها بالصوت (صوتها الداخلي)، هو الأمل الذي يجلوها، وهو الذي سيوصلها إلى ما تتوق إليه، قبل أن يقتالها الموت. يظهر هنا جلياً أن الزمن والموت يشكلان شبحاً يطاردها في كل موضع، فالمرأة دائمة التفكير في عمرها، وفي الزمن، والشيوخوخة (فقدان الشباب فجراً العمر)، وفي الموت.

واختارت أخيراً أن تتخلص من الصمت، لكنها لم ترفع صوتها، ولم تصرخ، وإنما لجأت إلى المعاني، إلى منطق حكيم هادئ، كي لا تُتهم بالانفعال والهيجان؛ إذ اختارت أخيراً التوصل من كل المعاني، التي يعدّها البشر فضائل (إن كانت محرم عليها الحرية)؛ فاختارت أن تهوى الشر، وتحللت من العقل، لأنه يكره التحرر والخروج من الكبت (الانفجار)، حتى إنها توصلت أخيراً إلى نكران الإيمان:

إن يك الإيمان هو هذا الجمود

فأنا نكران أنا كلّ جُحود<sup>(2)</sup>

على أن المرأة تؤثر الصمت أحياناً، بصفته خيارها الأبلغ في بعض المواقف، ونوعاً من الإنكار الحاد، هكذا انتهجت نازك لنفسها وسيلة التعبير عن تأجج أحاسيسها، بل عدت الصمت والانسواء والحيرة... من صفات الأنثى، تقول في قصيدة تلج ونار:

تسأل ماذا أقصد؟ لا، دعني، لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المقتل

اتركني يحجب أسراي مثير مُسدّن

لا، لا تسأل... دعني صامتة منطوية

اترك أخباري وأنا شدي حيث هي

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 92.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، ص 93.



اتركني أسئلة وردوداً مُتروية  
وروداً تبقى تحت ثلجك مُنحنية  
يا آدم لا تسأل... حواؤك مطوية  
في زاوية من قلبك حيرى منسية  
ذلك ما شاءته أقدارٌ مقضية  
آدمٌ مثلُ الطلج، وحواءُ نارئة<sup>(1)</sup>

في قصيدة نازك الغازي، وبدءاً من عنوانها، يتضح أنها تعيش في حالة من الغموض، فلا يتسنى لها التواصل مع بقية البشر، لذا تكثر من الصمت والكبت، خاصة بعد ياسها من فهم حبيبها لنفسها وما تنوق إليه، وقد استخدمت ألفاظاً وتراكيب تدل على ذلك الغموض: الغاز غموضي، أغواري، إني أحياناً لغز مبهم، أبقى في الغيب مع الأسرار ولا أفهم... كما تكثر من ألفاظ الأحاسيس والشعور، فكل ما تقول، ما هو إلا إحساسها الخاص، الذي لم يستطع أحد التوصل إلى كنهه. ويكثر ظهور الغموض، والأماكن المجهولة كذلك، في قصائدها، كما في قصيدة نهاية السلم، إذ تذكر ألتية وظلمته، ووراء مدى الأحلام، والأفق المجهول، والفقود، وطيف سراب، وألمبهم، والغابات الملتفات.

#### - الظلام والنور:

تعبّر الشاعرة عن أجوائها المفضلة، ما بين ظلام ونور، بحسب حالتها الشعورية، ومع أنها تفضل الأجواء المظلمة عموماً، في ما يجلي صورة حزنها المتأصلة، إلا أنها تتحكم بتشكيل الإضاءة في لوحاتها الشعرية، فتسلط الأضواء في مواضع أخرى، لترسم الطرف الآخر المشرق، الذي كثيراً ما تحمل به.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 483 - 485.

في مواضع معينة من شعر نازك، يبدو الظلام لديها أفضل مكان يحفظ السر:

وعيون وراء أهدابها أش  
تؤثر الظل والظلام ارتياحاً  
باحُ يأسٍ في حيرة وانكسارٍ  
من ضياء يسوح بالأسرار<sup>(1)</sup>

وهي في أحيان أخرى تمزج بين النور والظلمة، كما في قصيدة غرياء، كمبارات:  
أطفئ الشمعة (متكررة) / ثمن جزاء من الليل، فما معنى السنا؟ / يسقط الضوء على  
وهمين / يسقط الضوء على بعض شظايا من رجاء / نحن هنا مثل الضياء / يسقط النور على  
وجهين في لون الخريف<sup>(2)</sup>.

وكذلك فعلت في محاولتها إخفاء جثة القاتل في "جنازة المرح"، فكانت بين ضياء  
وظلام، لكنها فضلت الظلام:

سأخلق نافذتي فالضياء  
سأصبر حتى يمحي الدجى  
يمكر ظلمي الباردة  
ويغرب خلف الوجود الضياء<sup>(3)</sup>  
وعندها، القاتل نفسه يجب الظلام العميق، وهي تكره أن يتمطى الضياء على جسمه  
الشاعري الرقيق.

واستعانت نازك باللون الأسود والدياجي، لرسم لوحة الظلال، تمهيداً للقصة التي  
سردتها في المحيط المشدود إلى شجرة السرو:

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم  
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدهم  
حيث يرخي شجر الدفلى أساه

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 32.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 118، 120.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 151.

## فوق وجه الأرض <sup>(1)</sup> ظلا

وعبر أحد الباحثين عن رؤى الفنانين التشكيليين للون، القائم على المزج بين الضوء والظل، وأنه ذلك التدرج من الأبيض إلى الأسود، أو خروج من الأسود، وعودة إليه، فالأسود هو اللون الواضح ألمهم، إنه أبو الألوان، وسيدها <sup>(2)</sup>. فهو عند التشكيليين واضح مبهم في الوقت نفسه، وكذلك هو في نفس الشاعرة، تعبر فيه عن الضياع والخوف، وأحيانا تبحث عن الظلام، بإرادة واعية، قد يكون تهربا من مواجهة ما، أو بحثا عن كاتم للأسرار في خلواتها مع ذاتها...

وبحثا عن قبس، ترسم نبيلة هذه اللوحة النورانية المظلمة، في وصفها لشعور الإنسان بالغربة، ليس لبعده عن وطنه، وإنما لكونه متأملا في ما يجري من حوله من انقلاب في موازين العالم، فيبدو شعوره بالغربة، مختلطا بالياس، متلونا بالسوداوية المظلمة، بهذا تبدأ قصيدتها نهج الغربة:

بحثا عن قبس

قشرت لحائي

كودني القر على غسقي

جاست أكوام الليل المتراكم

حيتاي..

كان الوادي

يقضمني من قلبي

والقمة تشرب رأسي

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 187.

(2) عبد العزيز الحناح، إيقاع الأزرق والأحمر في إيقاع القصيدة الجديدة، مجلة للفرقة، العددان 283، 284، سوريا، 1985، ص 60، 61.

وشعاع<sup>(1)</sup> تعكسه مرآة

في واجهة ظلال الروح

يتوغل في<sup>(2)</sup>

ونرى في البيت الآتي، من قصيدة 'حال الحب' لثييلة، كيف يلح عليها الليل وظلامه:

وما استيقظتُ إلا الفجر ليلاً      بذاك الليل لا أسقيتُ كري<sup>(2)</sup>

يوصف الليل وظلامه، أفضل جو للمحب اليأس من فراق حبيبهِ ورحيله، بخلاف ما اعتدنا عليه في موروثنا الشعري.

وترسم نازك الصورة الآتية للضوء، تماشياً مع الوقت، الذي ينبج في ذلك النور، ولأسباب دلالية طبعاً:

خلّني يا سهر

إلى حيبي تحت نصف الضوء في السحر

عبر المسافات لنا لقاء

مضيئين في سماوات من الضياء

ولا نهايات غريقات المدى زرقاء<sup>(3)</sup>

- الحياة والموت:

شغلت موضوع الموت الشعراء منذ القديم، وبدت أكثر ظهوراً لدى الشعراء المعاصرين، لا سيما الرومانسيون، فتازك تتذكر الموت، في أثناء استسلامها للذكريات، التي

(1) ثييلة الخطيب، عقد الروح، ص 42.

(2) ثييلة الخطيب، عقد الروح، ص 77.

(3) تازك الملائكة، الصلاة والفرق، ص 52.

تأخذها من الواقع، إذ تتداعى في مخيلتها، في لحظات الانتقال هذه، صورة الموت، تقول مثلاً في قصيدة رَماد:

ولحن ما زلنا نجرّ الحنين      والأمنَ والذكريات  
أقيادنا مثقلةً بالحياة      ولحن في الميتين<sup>(1)</sup>

بهذا السير إلى الموت المحتم، الذي أوصلتها إليه ظروف الحياة، فقد واصلت حمل نفسها الأثنى المعبدة، عبر قصائدها وأزممتها، لتمارس لعبة الكبت - والكبرياء، مؤسسة للأسطورة، ومُغنية للإنسان، ضمن رؤيا مثالية تؤسس للموت أكثر عما تؤسس لفعل الحياة<sup>(2)</sup>.

وتتداعى صور الموت في وقفة تأمل نبيلة الخطيب في أحوال الحياة المتقلبة البالية، وتشخص أفكار الموت وأشباهه في شعرها، كما يظهر في قولها:

واختلطت كل الأشياء

فالموتُ حياة

والحيّ على الأغلب ميت<sup>(3)</sup>

وفي قصيدتها قسمة، تتأمل في مصير الإنسان، عن طريق مثل لطيف تضريره:

الدودة في حوصلة الطير

غذاء

وأنا في حوصلة الأرض

غذاء....

للدودة!<sup>(4)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 183.

(2) ظبية خيس، صمم المرأة الشمري: البحث عن الحرية وبقعة الأذى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997، ص 133.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 48.

(4) نبيلة الخطيب، ومض الحائط، ص 117.

وتنقل فكرة الموت تسيطر عليها، فهي تراه ملازماً لها، لا يفارقها، في مثل هذه الصورة المرسومة على نحو بارع من الدقة، إذ تقول:

وإخال موتي جائئاً بين يديّ

هو لا يفارقي.. ويشتاق إلّيا<sup>(1)</sup>

حتى إنها تشعر بأن ثمة ألفة بينها وبين الموت، حتى كأن الموت يشتاق إليها، من شدة ملازمته لها.

وفي قصيدة 'طوبى'، تعبر نبيلة عن الموت بهذه الصورة:

وما الموت إلا

طقوس من الصمت

في برهة من سكون<sup>(2)</sup>

وتصوغ نبيلة فكرة الموت في 'رؤية المواجه'، على طريقة أخذ العبرة، وسط أجواء القصيدة المحملة بالحزن والضيق واستشفاف الحكمة والموعظة من مجريات الحياة، تقول عن الموت:

يكون خوفاً على الأجداد إذ حفروا

من شرّ غفلتهم ضلّوا وما اعتبروا<sup>(3)</sup>

في حضرة الموت يخشى الناس سيرته

ولأن تولّوا تراهم لا خشوع بهم

فرغم ما يعنيه لها الموت، تستاء من ذلك الخشوع الأنبي عند الناس، الذي لا يلبث أن ينتهي بعد ترك القبر ودفن الميت.

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 53.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 50.

(3) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 9.

ولكنها تبحث عن الحياة، وعمن يثرون بنورها، ويعيدون الحياة لمن يبحث عنها:

وطوبى..لأن يثرون

بذار الحياة

بأرضٍ يباب..

لن يُفقدون

بفصل الجفاف الرواء

تتخضر فينا رياض الكلام

وتمتد فيها حقول الضياء

وطوبى..

لن يعمرون

بيوتاً على الأرض

تفقد قصوراً لهم

في أعالي السماء<sup>(1)</sup>

وقد ربطت الحياة بالآخرة، من منطلق الرؤية الدينية للموضوع، فالتفتت في النهاية

إلى مَنْ يبحثون عن الحياة الأخرى.

وفي تعبير نازك عن ضياع القدس، وكيف سنحاسب على ضياعها، اتخذت من

الموت نقطة بداية لقصيدتها، وكل ما بعده عتاب وحساب على التقصير في حمايتها، تبدأ

قصيدتها "سوسنة اسمها القدس"، بقولها:

إذا ما حوّل رياح المنايا

غداً من محو صدى عمرنا

وصيّرنا الموت مائدة الدوف،

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 52.

واستببت العوسجُ المتشعبُ في شفتينا وفي شعرنا

..

إذا نحنُ مُتنا وحاسنًا الله:

قال: ألم أعطكم موطنًا؟

أما كنتُ رقرقتُ فيه المياهَ مرايا؟<sup>(1)</sup>

- الحكمة:

ويبدو أن الحكمة في الشعر، ليست مقصورة على شعراء الحقبة العباسية وما تلاها، بل نعهدا مبثوثة لدى المجتدين من الشعراء المعاصرين، رغم كونها من الموضوعات المتسمة بالتكلف لدى غير قليل من النقاد، فمن يطالع شعر المرأة، يجد فيه الشيء الكثير من معاني الحكمة والتأمل في الحياة، والاعتبار بالأحداث، في ما يجياه البشر في الواقع.

والشواهد التي أوردها في هذه الدراسة، في مضممار علاقة المرأة بالزمن، والحياة والموت، والحزن، ومناجاة الطبيعة.. إنما هي من باب حكمة المرأة، واتساع بصيرتها، مما ينفي عنها ما تُتهم به من ضيق نظرتها، وانغمارها في الذاتية الضيقة، التي توسم بها، أو يقضايا لا ترفع إلى مستوى الإنسانية عموماً، أو بمحدودية الخيال، وعدم تجاوز محيط اهتماماتها، وتوغلها في القضايا اليومية والاجتماعية، إلى غير ذلك، مما يوسم به شعر المرأة أحياناً كثيرة. وأذكر هنا من قصائد نبيلة الخطيب، التي خصصتها للحكمة، وأخذ الموعظة: هجرٌ وصالك، سنة حلوة، رؤياً، العمر، عجباً ضميري، عباءة الزيف...

وما نقول، مما يمكن أن نجريه مجرى المثل:

أيقنتُ أن النفسَ

إن عريت

(1) نازك الملائكة، للصلاة والقرعة، ص 39، 40.



فليس الثوب يكسو

..

إني أرى الأهرامَ

عالية تباري الريح

شاحنة المناظرَ

لكنها..

سكّانها موتى

وليست في جِداد المنشآت

سوى مقابر..!

ما كل مَنْ وضع العمامة

صار شيخاً

فلرُبَّ دوح

عندما تسعى إلى أفيائه

تلقاه فخاً!

ولرُبَّ أنثى استبشرتْ

لماً تعاطمَ حملها

فإذا الذي ألقته وسخاً!

..

ومَنْ ضلَّ اتجاه الريح

لا يفرد شراعاً في الأفق<sup>(1)</sup>

(1) نبيلة الخليل، عقد الروح، ص 70 \_ 74.

وفي قصيدتها إليك سأوي، في مضمار حديثها عن أعدّ نفسه للموت بالأعمال  
الصالحة، تقدّم مثلاً يشبهه:

هنيئاً لمن مكثوا الحرث

قبل انهمار السماء<sup>(1)</sup>

وفي رائية المواجه، تطلق نبيلة الكثير من الحكم، من ضمنها:

وكيف يغفر الذي في ثوبه إبر؟

يدو جلياً، ووجه حين تختبر

وإن تولى دنت لو ألها القمر

فالموت أهون مما يفعل الخير

وأول النار إن أشعلتها شرر

لولا الصغير لما أدركت ما الكير<sup>(2)</sup>

ولا الجفون إذا همدتها هجمت

للمرء وجهان، ووجه حين تنظره

فإن تجلّى جمال النفس يرفعها

واكبح لسانك لا تجلّذ به أحداً

هي الرصاصة إن أطلقتها انطلقت

هي الأمور إذا ما بانّت انسجمت

(1) نبيلة الخطيب، صلالة النار، ص 48.

(2) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 7 \_ 20.

## الفصل الثالث

### ملاحق أنثوية

### في اللغة والصورة والأساليب



## الفصل الثالث

### ملاح انثوية في اللغة والصورة والأساليب

أولاً: من حيث الصور الفنية:

- طبيعة الصور والأخيلة:

من متابعة طبيعة الصور في شعر المرأة، يبدو أن الصور متأثرة بحياة المرأة وثقافتها ونظرتها إلى الأشياء. ومن المنطلق النقدي الذي يقرر أن لا صورة من دون خيال، وأن الخيال هو العامل الفاعل في رسم الصورة، نتساءل: هل طبيعة الخيال لدى المرأة، كطبيعة الخيال لدى الرجل؟ وعلى أية حال نستطيع تلمس شيء من الإجابة عن هذا السؤال من خلال تتبع طبيعة الصورة عند المرأة.

تصف نازك المكي المكان المليء بالمرات والدهاليز، مستعينة باللون ودرجات الضياء والخفوت، كي تبرز الصورة أكثر، فقولها في قصيدة الأفعوان: 'والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات'<sup>(1)</sup>، تحتوي هذه العبارة على ثلاث كلمات تدل على الظلام، كي تزيد من متانة تلك الدهاليز. وتأكيداً على الفكرة نفسها، استعانت بالاستعارة في موضع آخر:

إنه جاء. يا الضياع رجائي الكبير

في دجى اللابرنت الضمير<sup>(2)</sup>

فشدة الظلمة، ومتانة المكان، جعلتاها تصف المكان نفسه بأنه ضمير، كي تُلصق الصفة به بشدة. وعلى نحو غير مألوف في تصور الرجل للأمكنة، فلا تبدو على هذه الدرجة من الاختناق والظلمة.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 77.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 82.

وفي مثال آخر، تخلص نازك المرمي باللموس، تقول في قصيدة الأفعوان:

ذلك الغول أيّ اعتناق

من ظلال يديه على جبهي الباردة؟<sup>(1)</sup>

وهو نوع من تراسل الحواس بين المنظور والملموس.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها، تقول:

سأودع حلمي القصير

وأعود بجمته الباردة<sup>(2)</sup>

يظهر أن الشعور بالبرودة، كان يسيطر على الصورة، في تلك الظلال التي تسببها بدا

العدو، وفي الظلام الحال� الذي يحيم على جو القصيدة.

وفي موضع آخر، تصوّر فيه الشعور بالبرودة:

جمّد الظلّ من البرد وغشاه الركود

ليلةً يرجف في أجوائها حتى الجليد<sup>(3)</sup>

وكثيرا ما نطالع الصور الشخصية في شعر المرأة، ومحاولة إضفاء شيء من الأدمية

على الموجودات من حولها، وكأنها جميعا تملك - مثلها - مشاعر مرهفة، من أمثلتها عند

نازك: في ارتعاش الصنوبر/ في القرية الشاحبة/ كن يرانا الدجى/ لن ترانا ليالي الشمال/

لن يحسن الفضاء المديد<sup>(4)</sup>. / الدموع ترقص في القلب<sup>(5)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 79.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 82.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 175.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 128، 129.

(5) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 176.

وقد صورت نازك، في قصيدة الماء والبارود الماء بطريقة شاعرية، وأضفت عليه كثيرا من السمات الحسية والأفعال، نظرا لأهميته، التي أظهرتها في هذه القصيدة على وجه الخصوص، تقول:

والله معطي الماء عطرًا وغناء مُسكرُ  
في شفة الغيم، وليلٌ مُقمرُ  
يعلّمُ النجوم كيف تسهرُ  
ويخبرُ العيون والأهداب كيف تأسرُ  
والوردُ كيف يكبرُ<sup>(1)</sup>

وتخاطب نازك القاهرة، في صور رقيقة، وكأنها بجعة تتوسد النيل، أو طفلة محزونة، ثم حاملة بالغد الباسم:

فلتصبري يا قاهرةُ  
يا بجعةً مع النسيم طافرةُ  
الضوء قد أسدل فوق عُشّها ستائرُ  
والنيل قد وسّدها ضفائرُ  
مهمومة يا قاهرةُ  
محلولة الشعر على الأرصفة المهلومةُ  
كطفلةٍ جائعةٍ عرومةُ  
حزينة حزن الليالي الماطرةُ

..

وبعد طول السُّهد

ترتاحُ على النيل حيونٌ ساهرةُ

(1) نازك الملائكة، ينابيع الولاية البحر، ص 47.

وترجعين طفلة ضاحكة الأحلام

يا قاهرة !

يا قاهرة !

وئسدين شعرك الطويل موسيقىً وضحكاً

تحت هُذب نجمة مسامية<sup>(1)</sup>

وقد وظفت، في الصورة الأخيرة، أسلوب تراسل الحواس، بين المرئي (طول الشعر)، والمسموع (الموسيقى والضحك). واستخدمت لوازم الأنثى بكثافة: الشعر، والصفائر، والهذب..

وركزت سعاد كذلك على التشخيص، مع استعمال خصوصيات المرأة في تصوير نفسها، تقول:

إنني بنت الكويت

بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرمل،

كالظي الجميل

..

إنني بنت الكويت

ومع اللولو في البحر ترعرعت..

وللمت عازاً ونجوما

أو.. كم كان معي البحر حنوناً وكرماً<sup>(2)</sup>.

اقتضت صورياً رقيقة، لأنها بعد ذلك تحولت إلى تصوير حال أهل الخليج، بعد استخراج النفط، وكيف تبدلت أحوالهم، ولم يعد لهذه الصور الشاعرية مكان بينهم.

(1) نازك الملائكة، للصلاة والشرق، ص 187 \_ 191.

(2) سعاد الصباح، فتايت امرأة، ص 102، 103.



وتصور نازك الزمن، في قصيدة الهاريون، بطريقة توحى بجو من المتابعة أو المطاردة لأفعال البشر، وتضيف للأوقات على اختلافها، أفعالاً بشرية، فكأنها تقلب الموازين، وتجعل من البشر مذنبين، هارين، لا يعرفون إلى أين، ولا يملكون، في الأقل، القدرة على الإجابة عن الأسئلة التي يلاحقون بها من البحر والطريق ... ومن الصور التشخيصية للوقت:

يُلاحقنا أمستنا وروانا ووجه صديق

.. ويسخرُ منا الأصيل

لخاف الأصيل

..

شتاء يموت، وأستلة لم يُجنها ريح

يسألنا غَدًا مَنْ نكون؟

ويتركنا أمستنا المُنطوي في ضباب القرون

فيا ليل، يا بحر أين نضيق؟<sup>(1)</sup>

وقصيدة نبيلة عندما يكي الأصيل، تقوم بأكملها على الصور التشخيصية المتبادلة

بين البحر والشمس، ويمكن الاكتفاء هنا بإيراد بعض من هذه الصور:

مالت ذوابها

تقبّل جبهة البحر

المضرج بالأصيل

..

ورأيتها في باب

وقفت ثودعة

وتسأله ليأذن بالسفر

---

(1) ديوان نازك الملائكة، 202، 203.

..

ركعتٌ بحضرتِهِ..  
فقام يَضُمُّهَا شَوْقًا..  
ويغمر وجهه بردائها  
متضرعًا إلَّا لا تغني  
غمرةُ بالنور الحجلِ  
وأطلقت تنهيدةً  
أدمتُ فؤاد البحرِ

..

وتخاطفتُها حيرةٌ  
بين الذي ملك الفؤادَ  
وبين موطنها السماءَ  
فالنصفُ مصلوبٌ  
على كَنَفِ المدي  
والنصفُ مُستأقٍ  
بحضن البحرِ  
مغمورٌ بماءٍ  
وتعانقا...

..

والبحرُ أخفى الشوقَ  
في أعماقِهِ  
لكنَّ صدر البحرِ

أدلى بانفعالات الجوى  
لما اضطرب..

..

لا تتركيني ظامئاً  
والماء ملئي  
أو كعشقين المهجرَ والترحالَ  
يا ذات البهاء؟

..

والشوق يسهلُ في..  
عموماً يتنادي:  
يا ربةَ النور ارجعي..  
الماء عرشك  
فوق صلدري  
حيث شئتِ تريني  
والقلب مرجان

..

مولاي عفوئ..  
مَنْ كان مثلكَ  
أيها المولى..  
يطاغ..  
..

يا سيدي..

إنني إذا وسينَ التهاؤُ  
وقام يُطفئ قبل هجمته  
قتاديلَ اللهبِ  
وإذا وهنتُ  
ونال قِيطُ الشوقِ مِنِّي والتعبُ  
أهوي إليك  
أُلقي على كتفك  
ضعفي واصفراري  
سِتَّة من الوصلِ  
الملقَّع بالغروبِ  
أنا ١٩  
لا أدري  
بجفتك  
أم أذوب ١١٩<sup>(١)</sup>

وكأنها تصور حال حبيبين، قبل فراقهما، إذ جعلت الحوار متنقلا على لسانيهما (الشمس والبحر)، الشمس مشقة على حبيبها، الذي ستتركه وتغيب، وتحاول التخفيف عنه ما استطاعت، والبحر يتفزل بها، ويعمل من نفسه مهادا لتستلقي عليه، ويخاف من لحظة الفراق والمغيب، والحزن والبكاء يملآن الأجواء بسبب هذا الفراق، وذكرت صراحة انفعالات مثل شوق البحر، وأنفعالات الجوى التي أخفاها في صدره، فأسقطت على البحر والشمس كل انفعالات الإنسان، وأرق ما يملك من مشاعر، في تفاعل بين تلك الموجودات، والشاعرة لم تقم إلا بدور الوصيفة التي رصدت الموقف.

(١) نبيلة الخطيب، صبا الباقان، ص 37 \_ 48.

وفي موقف يمحس بمشاعر الحب، بين الشاعرة وشيء قامت بتشخيصه، تظهر نازك  
تتيمها بالسهر، تقول له:

حبك أم صلاة  
والهة الخشوع؟ أم رعشة شوقٍ تُشعل الشفاه؟

..

في سهري تحطفي عينان؟  
أم تسرقني إخماء الألمان؟  
أم يصرعني وكراً؟

حبك يا سهر

أم فرحة المطر؟

على الثرى الولهان تحت حرقة الهجير  
بعد شهورٍ ستّة من أسات المطر الأخير  
وبأسطاً تحت خدودي الضوء والحريز  
مُضْغِي في سكرة العبير

..

يا لذة حزينّة، يا قبلة الإبر

خلني يا سهر

حبيبة تضمّها، تأسرها، تُطلقها،

تقتل ما تشاء منها أنت يا سهر

تلمسُ خديها شفاهاً تشرب الدموع

وتُشعل الشموع

في مقلتها بانعكاساتٍ من القمر<sup>(1)</sup>

جاء ذلك في تشخيص، وإضفاء للمشاعر الأدمية على الجمادات، مع إدخال لعنصر  
الحواس المختلفة عليها، فالصلاة ولهى، والعينان تحطفان الشاعرة، والألحان تسرقها، والوتر  
يصرعها، والثرى ولهان، يشتعل شوقاً للمطر، والمطر فرحان، ولساته تطفئ اشتعال الثرى،  
والسهر يفعل بها ما يشاء، لأنها تبادل مشاعر الحب، وتسلم له أمرها، فله أن يضمها، أو  
يأسرها، أو يطلقها، أو يقتلها...

وترصد سعاد في قصيدة قصيدة حب إلى سيف عراقي، عدة لوحات تعبر عن  
مشاعرها الجياشة تجاه العراق، في صور تصب كلها في معانٍ تخص المرأة:  
أنا امرأة..

لا تشابه أي امرأة

أنا البحر .. والشمس .. واللؤلؤ

مزاجي أن أتزوج سيفاً..

وأن أتزوج مليون نخلة

وأن أتزوج مليون دجلة

مزاجي أن أتزوج يوماً

صهيل الخيول الجميلة..

فكيف أقيم علاقة حب؟

إذا لم نعلم بماء البطولة؟

وكيف نحب النساء رجالا

بغير رجولة؟؟<sup>(2)</sup>

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 45\_48.

(2) سعاد الصباح، 121 ، 122.

فشبّهت نفسها بالشمس واللولؤ، وهي خاصة للمرأة، ثم إنها شخصت العراق في مساحة كبيرة من القصيدة، وليست فكرة عابرة فحسب، وجعلت منه بطلا، تتمنى أن تكون زوجته.

ونبيلة تبادل الوادي، الذي عاشت فيه أيام طفولتها، مشاعر الحنان، لأنه مسقط الرأس، والحزن، بسبب البعد والفراق، تقول في قصيدة من صبا الباذان:

ضمّني الوادي إلى الصدر الحنون

فهمي الدمع وأسبّلنا الجفون<sup>(1)</sup>

وعند سعاد الصباح، بعض الصور، التي تضيف فيها المشاعر الحزينة على الأشياء،

تقول مثلا:

وأنا دمع الربابات..

وأحزان الصحاري..<sup>(2)</sup>

وعند نبيلة:

وأغدو أفتش

في بؤبؤ الليل

عن مقلّة من نهاز<sup>(3)</sup>

وكثيرا ما تتكى الشعارات على الصور الحسية، على اختلاف الحواس، فناذك مثلا

تستخدم حاسة اللمس، ولكن بطريقة مغايرة، تقول:

والمسي إن لمس النجم، المس نفسي<sup>(4)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 65.

(2) سعاد الصباح، فتايت امرئ، ص 28.

(3) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 71.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 100.

وهي هنا في تحدٍّ لحبيبتها أن يفهمها، ويفوص في أغوار نفسها، فلا تتحدث عن  
اللمس الحسي، وإنما المعنوي، على أساس أن النفس كالروح لا تلمس، بل يعرف كنهها من  
خلال القرب الحميم، الذي يبلغ حد التماهي.

هذا التماهي، وصل بسعاد إلى أن تتخيل نفسها تحمل حبيبتها في بطنها:

أحملك كَأُنثَى الكانفارو

في بطني<sup>(1)</sup>

وأمثال هذه الصور، مرتبطة أشد الارتباط بالمرأة، فلا تصلح أن يعبر بها الرجل عن  
رؤاه، كما أنه لا يمكن له أن يستشعر معنى الأمومة والحمل، ليشبه نفسه بأُنثَى الكانفارو،  
التي تحمل وليدها قبل الولادة، وبعدها، لأن ذلك لا يعني له شيئاً، لعدم خوضه التجربة.

ولناذك وصف للضوء على هذا النحو:

كان ضوءاً لَوْثُهُ لَوْثٌ خِيَالٍ مضمحل<sup>(2)</sup>

إن نازك في هذا الأسلوب، تتوصل لتبتدع ألواناً ملائمة لتخيلاتها.

وتستعمل الضوء في الصورة الأتية كحلاً للأهداب، في صورة رقيقة، تعج  
بالمفردات، التي يقع اختيار الأُنثَى عليها، لتشكل هذه الصورة بإشرافاتها:

والضوء يكحلُّ هُدْبَ أَعْيُننا وتلثمنا شفاةً من ورود<sup>(3)</sup>

وفي الحديث عن حاسة اللمس عند نازك، لا بد أن نلاحظ أنها تكثر من ذكر الشعور  
بالبرودة، على نحو ما ورد في قصيدة أغنية الهاوية:

على جَنَّةٍ تحت بعض اللحود

تعيت بها دودة في بروج

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 89.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 175.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 94.



..

ولا تسحي يدك الباردة<sup>(1)</sup>

وفي مقابل البرودة، لا تذكر الشعور بالدفء (بمعناه الإيجابي)، وإنما الاحتراق هو المقابل عندها، وهو كالبرودة لا يفضلها بشيء، تقول في القصيدة ذاتها:

وفي لمسها اللهبُ المحرقُ

..

وخلف سماء ابتساماتها

لهيب الحقد

كرهت الأكف التي تعصرُ

وخلف حرارة رخشاتها

جمودٌ كذلّ الحياة

..

وأين أسيرٌ وقلبي الترقى

هنالك مازال، لا يبرُد

ولا يحترق<sup>(2)</sup>

ولابد أن يُذكر، في هذا السياق، أن أمثال هذه الأوصاف وهذه المعاني، تنيب في شعر الرجل وصوره، وهي، على فرض وجودها، لا تشكل ظاهرة.

وفي رثائها لعمتها الراحلة، كان الاحتراق هو الشعور الأبرز في التعبير عن مشاعرها المشتعلة جراء تلك الفجعة، وأمثلة ذلك: فكأبة الأملس حرّى/ والدموع محترقة/ وقطرات

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122\_125.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122، 123.

العين نار تمزّقها/ والعينان تحترقان/ والذكرى تصهر جفنها/ وقميصها الذي لم تبق به حرارة جسدها<sup>(1)</sup>. أما القبر، فهو الذي يختلف في برودته:

القبرُ ضَمَكُ في برودته بعد ارتعاشة قلبي الحُفَرِ<sup>(2)</sup>

أما نبيلة، فتجسد في الصورة الآتية، اللاعسوس، وتتعامل معه كما لو أنه محسوس،

تقول:

وإذا استحال شفاؤه

إلا بكَيّ الروح

فلتضرمي في قلبه الموبوء نارُ

حتى إذا كَفَّتْ عن الترف المشاعرُ

فاهدني.. وترقّي<sup>(3)</sup>

فهي تتحدث عن مرض يصيب القلوب (الاستهانة بالحب)، ولم نجد أفضل من

الكي والحرق للقضاء على هذا الداء.

وفي الصورة الآتية من قصيدة نازك أفرى من القبر، تظل صورها قائمة على

الحواس، وإعطاء الحيوية للأشياء، فتقول:

وغمسنا أناشيدنا في الضباب

ونسجنا لأهوامنا كفنًا وقبرنا رِوانا

وتعقبتنا دمعنا واشترانا<sup>(4)</sup>

وفي وصف نازك لسبت التحرير (تحرير سيناء والجولان في حرب تشرين)، اختارت

صوراً مشرقة، وألفاظاً بالغة الرقة ليوم السبت، الذي عمّ فيه الخير، تقول:

(1) ينظر ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 133 \_ 136.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 136.

(3) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 88.

(4) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 60.

ويوم السبت للعرب شبابيك من الحضرة والنور  
 أزاهرة تئوج وأستاذ، أضواءه شلر ويلوز  
 برودته ترطب جرحنا الصيفي  
 تغسل حُرقة الشرفات والدور  
 ويوم السبت فارس حلمنا الأسمر بالورد سنلقة  
 نضاحكه، نراقصه، تغازلنا جدائله وعيناه

..

ويوم السبت سنبله،

وأغنية،

ومرأة<sup>(1)</sup>

فانصب اهتمامها في رسم الصورة على الضوء النافذ من الشبايك، وكان السبت  
 معبر إلى نيل الحرية، ويلاحظ أن دلالة البرودة هنا اختلفت عما تعنيه لديها في سائر شعرها،  
 فهي تكتسب هنا معنى إيجابيا، ولم تأت بها متكلفة، وإنما كانت البرودة التي ينشرها تشرين في  
 الأجواء، مستمدة من الطبيعة، وكانت ترطب جروح الصيف (الهزائم قبل مجيء هذا النصر)،  
 وتطفئ تحرق النفوس البائسة، التي انتظرت نصرا منذ زمن. وأوصافها للسبت بالفارس  
 الأسمر، والأغنية، والسنبل... لا تخلو من مسحة أنثوية.

يمكن ملاحظة استخدام القناع في تعبير الشاعرة عن تفاصيل لا تستطيع أن تبوح  
 بها، فمثلا تقول نبيلة:

يشرئبي فتجان القهوة

حين أقبله

وأذوب إذا نام الفنجان

(1) نازك الملائكة، للصلاة والشرق، ص 174، 175.

على شفتي  
أسقاني ريقَ الفاكهة الطازج  
حين طلبتُ القهوة<sup>(1)</sup>

واستخدمت نازك القناع في قصيدة الماء والبارود، في استدعائها قصة هاجر وابنها إسماعيل ~~عليه السلام~~، وهي تتحدث عن الجنود المصريين العطشى المرابطين في سيناء، فكانت الشاعرة تراوح بين الموقنين ، وتسير بالأحداث متساوقة، لشدة الرابطة بينهما، من حيث الشدة، والفرج الذي نُبِتها، ونوع الضيق في الحدثين، وهو انعدام الماء، وشدة العطش. لكن اختيارها لقصة أم وطفلها، لا يخلو من لمسة أنثوية من الشاعرة، أوصلت من خلالها معنى رقيقاً يبعث بالمشاعر، حتى عند تحولها إلى سرد أحداث الجنود، تظل متأثرة بأجواء الأم والوليد، وعبارات كثيرة تملأ القصيدة تدل على هذه الرقة والحساسية في التعاطي مع موقف، نفترض فيه عبارات قوية، تليق بأبطال مرابطين، نقول مثلاً:

يا صائمون أفطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطرُ

..

إن وراء جذبكم جلد حنانٍ سوف يُزهرُ

وغلف حيرة العطاش كوكبٌ أضاء

وروحه من ربكم تتحدو

..

والله للمؤمن ثلجٌ مُغدق في لب الصحراء

ووجهه الغامر في شراسة النيران كوثرُ

وطوق وردٍ أحرُ

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27.

ويلسّم وماء

..

نيرانهم تحضّر في حضن معسكراتكم مشاتلا  
وقصفهم ينبت في جراحكم متابلا

..

الله أكبرُ

يا صائمون أفطروا

نداء رحمةٍ طريّ الصوت حذبٌ ملأ الأرجاء

..

حتى الذي صام ومات،..

سوف يصحو موئهُ ويُفطر

يزغرد الموتى له، يوشرون جرحه الدامي

بماء الورد والحناء

فقبرهُ وسائد خضراء

وموئهُ حلّمٌ جميلٌ غارق في اللون والضياء<sup>(1)</sup>

إن النظر في هذه الصورة الأخيرة، يُظهر مدى رقة الصورة وانتقاء الكلمات، التي وصلت بالشاعرة إلى أن تُحوّل مشهد الموتى يزغردون للشهيد الذي مات وهو صائم، وموته حلم جميل، وهي تصر على أن يصحو ويُفطر. وقد استعملت حواس أخرى لتزيّن الصورة، كاللون الأخضر الذي يتوسده في قبره، والحناء، والضياء، والرائحة والمذاق الطيبان من ماء الورد..

(1) نازك الملائكة، يثير الواته البحر، ص 26 \_ 49.

## - الصور الصوتية:

كثيرا ما نجد المرأة تُعنى بالصوت، وتحتفي به، وتعبر عنه في مطالبها، وشعرها. فهي تهتم به سواء أكان صادرا منها نفسها، أم من الآخرين، أم من الموجودات من حولها، وتظهر أثر انفعالها به، ومدى تأثيره فيها، من خلال إلحاحها على المتناف به.

فمثلا، جعلت نازك عبارة "غدا نلتقي" لازمة، تقوم عليها قصيدتها ألباحثة عن الغد<sup>(1)</sup> بأكملها، وقد جعلت هذه العبارة مختلفة النغمات: صعودا، وهبوطا، وتلاشيا؛ لذا، نظل نشعر بمجدة العبارة، وظل نكرارها يعطي دلالات جديدة في كل مرة؛ ففي البداية روتها الحياة، ثم عادت ترابا، ثم عاد رجع صداها في الفضاء، ثم نسمعها أخيرا بصوت ساخر حاقد صارخ، بارد كجو القبور، لتكون نغمتها الأخيرة:

"غدا نلتقي" ونمط النغم      وتسخر مني  
ويبقى غدي تائها في الظلم      يفتش عني<sup>(1)</sup>

كما توظف الاستعارة في وصف الصوت، لشدة تأثيرها به، وشدة صدها في نفسها، فتعبر عن ذلك بقولها: "فانطوى صدها ومات، ووذاب الرنين، وألف صدى ساخر في برود وراء النخيل"<sup>(2)</sup> (مزج الصوتي بالحسي بالمرئي)...

ونداء الأذان، الذي يبدأ بعبارة الله أكبر، ظل يتردد في قصيدة نازك الماء والبارود، إذ ذكرت مناسبتها، وهي أن فرقة من الجيش المصري في سيناء، كان أفرادها صائمين، وحن موعد الإفطار، وقد نفذ الماء عندهم، فراحوا يتضرعون إلى الله. فجاءت طائرات إسرائيلية، وقصفت المعسكر، فتضجر الماء من الأرض، حيث كانت مواشير المياه اليهودية مدفونة، وذلك

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، مرجع سابق، (من ديوان شظايا ورماد)، ص 76.

(2) المرجع السابق، ص 75.

كان في حرب رمضان<sup>(1)</sup>. فظلت الشاعرة تربط كل الأحداث التي حكتها بصوت الأذان،  
الذي تغير مجرى الأحداث لدى الفرقة برّقيه. تقول مُفتحة قصيدتها:

الله أكبرُ

الله أكبرُ

مُتأفة الأذان في سيناء لُبحرُ

من موجها تسيل في الصحراء أنهرُ<sup>(2)</sup>

وبعدها تقوم بنسج الحكاية، وتداعياتها في نفسها. إذ تمثلت قصة هاجر وابنها  
إسماعيل، عندما كانت تبحث عن الماء، وصورت مشاعرها ورافتها بطفلها الرضيع، وهي  
ترجو أن تجد الماء، تقول نازك تصف حالها، وهي تطوف سبع مرات بين الصفا والمروة:

ودمعها وحزنها على شفاء الريح

تنهيدة وغنوة

يمتصها سمع المدى الجريح

وطفلها يصيحُ

..

ومرت الريح على حرائق الرمضاء

وليس من صوت سوى العويل

عويل إسماعيل

والله يُصني والسماء دمة تسيل<sup>(3)</sup>

(1) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 25.

(2) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 25.

(3) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 39، 42.

فركزت على صوت بكاء الأم وتنهلها، وصراخ الطفل وعويله، مع وقع صدى  
هذه الأصوات الحزينة، فإله يُصغي، وحتى السماء بكّت، ثم:

وقالت الرياحُ: إسماعيل

فردد البيتُ العتيق تحت حر الشمس: إسماعيل<sup>(1)</sup>

الكون حول الطفل مبهور يَكْبُر<sup>(2)</sup>

وذلك لأنها حملت نباشير الأمل في الانفراج، كما حصل للجنود، وتفجرت لهم  
المياه جراء انفجار قنبلة إسرائيلية، وقد وصفت صوت منابع الماء التي تفجرت للجنود بأنها  
تُثرثر<sup>(3)</sup> من شدة غزارتها، ورحمة الله بهم:

ألقوا بأمر الله يا يهودُ

قنبلة ثقيلة وانشقْ يا أخدودُ

في باطن الأرض هنا. ولتنبجس يا ماء !

جداولاً تسقي العطاش. انبجس يا ماء !

منابعاً غزيرة تُثرثر

بأمر رب الماء<sup>(4)</sup>

وهكذا ظل هاجسها رسم المشهد صوتياً، ويرافقها جميعاً صوت الله أكبر:

ولناذك صورة صوتية مبنية على التشخيص، تتمثل في قولها:

عَذْ بنا فالرياح تنوح وراء الظلالُ

وعَواء الذئباب وراء الجبال

كصراخ الأسي في قلوب البشر<sup>(5)</sup>

(1) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 35.

(2) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 44.

(3) نازك الملائكة، ينير ألوانه البحر، ص 48.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 126.



استعارت النوح للرياح، ثم شخصت صوت الرياح، وهواه الذئاب (أصوات واقعية)، بصراخ الأسى في قلوب البشر، إذ المشبه به هنا، هو الأكثر غموضاً.

وتقول في لكنن أصدقاء:

أصدقاء ينادون أين المقر؟

ويصيحون في نبرة ذابلة<sup>(1)</sup>

وفي صورة أخرى لها في تشبيه المسموع بالمرئي، بأسلوب تراسل الحواس، تقول:

صدى ضائع كسراب بعيد يحاذب روحي صباح مساء

وأكثر ما تظهر المراوحة بين حاسني السمع والبصر، قصيدة الكوليرا، التي تقوم على تصوير مواكب الموتى التي تُشيع العشرات. والشاعرة أثرت تصوير مشهد الحزن والموت صوتياً، إما للصوت من وقع في نفسها.

ففي الليل، راوحت ما بين سكونه، وأتات الحزاني وصرخاتهم. وعند الفجر، صوّرت وقع الخطى:

سكنَ الليلُ

أصبح إلى وقع صدى الأتات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

..

طلّع الفجرُ

أصبح إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصبح، انظرَ ركبَ الباكين

(1) ديوان تازك الملائكة، ج 2، ص 148.

عشرة أموات، عشرونا

لا تُحصى، أصيخ للباكين

اسمع صوت الطفل المسكين<sup>(1)</sup>

وتظهر هنا المراوحة، بدءا من وصف الصوت، ثم المشهد المرئي (عدد الموتى)، ثم العودة إلى الوتيرة الصوتية: "انظر"، ثم: "لا تُحصى، أصيخ.. اسمع..". بهذا التأكيد على حاسة السمع، أثار الباكين، وبكاء الطفل المسكين عندها يُلقي القلب أكثر من مشهد الموتى ذاته، لكثرة ما تحمل من أحاسيس تبثها بالبكاء. حتى إن د. إحسان عباس يصف هذه القصيدة بأنها "خبب موسيقي لذلك الموكب المخيف، الذي يمثل الموت"<sup>(2)</sup>.

ثم تصف نازك الصمت وسط هذه الفجيرة:

الصمت مرير

لا شيء سوى رجع التكبير

الجامع مات مؤثته

اليت من سيئته

لم يبق سوى نوح وزفير<sup>(3)</sup>

فهى ما بين الصمت، وأصداء الموت، في تشكيلة صوتية موسيقية، وكأنها تعزف "سيمفونية الموت".

كما وظفت الاستعارة، التي تعاملت بها مع الصوت، ففي وصف للموت، تقول:  
في كل مكان خلف غلبه أصداء، كان للموت خالب، تركت أثرا في كل مكان، والأثر هنا صوتي، حيث ملأت صرخات الموت كل الأماكن. وفي صورة أخرى، شخصت الليل،

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 138، 139.

(2) إحسان عباس، اتهامات لشعر العربي المعاصر، ص 35.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 141.

وجعلت منه إنسانا يصرخ، من شدة حزنه؛ لكثرة ما شهد من تشييع للجنازات: يا حزنَ النيل الصارخ بما فعل الموت.

وتشبه هذه الأجواء، ما صورتها في مرثيتها لبغداد الجديدة بعد الفيضان الذي أغرقها عام 1954، في قصيدة المدينة التي غرقت، فراوحت بين الصوت والصورة، في وصف الدمار والحراب، ومن تلك المشاهد التي صورتها:

وكانت تمجيشُ وتزخرُ ساحاتها بالحياة  
وكانت تهشُّ وتضحكُ للشمس كلَّ صباح  
فباتت يُعششُ فيها الدجى وصغيرُ الرياح  
وكانت منازلها المرحاتُ للاقى القمرُ  
بضحكٍ نوافلها، فاستكانت وصاح القدرُ  
وجاء الحرابُ ومددَ رجليه في أرضها  
وأبصرَ كيف تنوحُ البيوتُ على بعضها  
وحذقَ فيها وأصغى إلى الصرعاتِ الأخيرة

..

وفي الليل حين يجميء الشدى وضياء القمر  
يهبُ الحرابُ ويضحكُ نشوان بين الحُفرِ  
ويُرسلُ ضحكته العصبية ملء الفضاء  
فتتغيرُ منه النجوم ويثقلُ من الهواء<sup>(1)</sup>

وصفت الشاعرة ضحكته، الأولى كانت للمدينة الزاخرة بالحياة، ترسل ضحكاتها للشمس، في الصباح العابق، ونوافلها ترسل الضحكات للقمر، والثانية هي ضحكة الحراب

(1) ديوان تازك الملائكة، ج 2، ص 536 \_ 538.

العصية، ونشوته بتحطيم المدينة. وصورت صوت صغير الرياح بعد خلو المدينة من الحياة،  
والصراخ، ونواح البيوت، والاستكانة للموت أخيرا وللصمت.

والصمت الممزوج بالحزن، علّمه الليل لنبيلة في قصيدة وحيداً تُغني، لكنها احتفظت  
بترنمة خاصة في أثناء ذلك الصمت الحزين، تقول في صورتها التشخيصية للشمس والقمر:

لقد أتمعتني النهاراتُ جدًا

وعلمني الليلُ

أن أسكنَ الصبرَ والصمتَ والكبرياءَ

وأتلو إن نامت الشمسُ

ترنمةً من بكاء (1)

وتعبر أيضا عن فيضان صوت في أعماقها، طال كبته وحجسه، لتفجر فمها بكل أنين

المتألمين، تقول في هاج الغضب:

ذرتي..

لقد فاضت

مكايل الصبر..

في دمي..

ذرتي.. أدويها..

ليصرخ كل أصحاب المراجع..

من فمي..

ذرتي..

لقد هاج الغضب.. (2)

(1) نيلة الحليط، صلاة النار، ص 95.

(2) نيلة الحليط، صبا البائسان، ص 30.

وما بين الفم والحناجر، تظل تردد، وتصوغ صورها الصوتية المعبرة عن ثوران الغضب، فنقول بعد ذلك:

سأصوغ من جرحي..

نصلاً للحناجر

وأصوغ من نوح الثكالي..

واحتراقات الزغاريد..

حناجر<sup>(1)</sup>

ونمزج نازك الصوت بالحواس الأخرى، لتصف يوتوبيا الضائعة التي تحلم بها، من خلال رسمها صوراً متعددة، تختلط فيها اللحن بالعطور والألوان، في مشهد يلعب فيه تراسل الحواس دوراً مشهوداً:

هنالك يوتوبيا في الضباب      على شفق لم تر العين مثله  
يحف بها أبداً من عطور      ومنحها ألف لحن وقبلة<sup>(2)</sup>

وهي صورة أحلام وردية، في جميع تشكيلاتها، على أن الضباب هنا مغاير للصورة الكثيفة المعهودة عند الشاعرة، فهو ذو تشكيلة ساحرة، حينما يضرب لونه الشفق الأرجواني، ووجود الضباب، يمنح تصوير انتشار لون الشفق خلاله، في الأفق كله، مزيجاً من الدقة. في مثل هذا المضمار، يقول حازم القرطاجي: إن المحاكاة بالمسموعات تمهري مجرى المتلونات من البصر<sup>(3)</sup>.

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 32.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 40.

(3) حازم القرطاجي، منهاج البهاء وسراج الأديب، تحقيق محمد الحلي، ابن الجوزية، دار الكتب الشريعة، تونس، 1966، ص 104.

ومثلها يوتوبيا في الجبال، فقد طلبت الشاعرة من عيون الماء أن تنضجر باللحون، بعدما أطبق الأنين والصراخ والنواح، المعهود في قصائدنا الأخرى، على أسماعنا، ولكن مما يبدو أن الشاعرة تكره الأصوات الحزينة، وليس تغنيها بها، إلا من شدة ما أطبقت على سمعها المرهف. إن يوتوبيا التي تحلم بها، من تحرير الماء، ومن نغم، تنبض بالحياة.

في أصوات يوتوبيا، كانت تراوح ما بين اللون والصوت، فتحدثت عن الألوان والضياء، ثم انتقلت إلى الصوت؛ ليتم لها المزج الذي تفضله عادة، ثم عادت للألوان، فلونت اللوحة باللون الأبيض وبالضياء.. إن الحلم المستمر والأمنية الدائمة، أعذب من الوصول إلى ما يريد الحلم أو المتحمي، وهذا اشتراط أثوي للعيش بعيدا عن النهاية<sup>(1)</sup>. فمن أين ستحصل الشاعرة الحاملة في واقعها، الذي تشكو منه، ومن جوره عليها، على كل هذه الصور المشرقة؟

وفي الخيط المشدود إلى شجرة السرو، شكّلت لوحة بصرية - صوتية، دارت في خيلة الشاب، بعدما سمع نبأ موت حبيبته:

هي ماتت لَفْظَةً من دون معنى

وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يَفْنَى

ليس بعنيك تواليه الرتيبُ

كل ما تبصره الآن هو الخيطُ المجيبُ

أتراها هي شدته؟ ويعلو

ذلك الصوتُ المملُ

صوت "ماتت" داويا، لا يضمحل<sup>(2)</sup>

(1) حاتم الصكر، مرجع سابق، 127.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 193.

وهكذا ظل ينظر إلى الحيط المشدود إلى شجرة السرو رغم شدة فجيعته، ويظل صدى كلمة "ماتت" يتردد في سمعه طوال القصيدة، في تكرر يشير إلى مدى وقع المصيبة عليه، مما أدى إلى إصابته بحالة من الذهول، بدليل اضطرابه، واهتمامه بذلك الحيط الذي ظل ينظر إليه، رغم ضآلة قيمته، وكأنه لا يرى شيئاً في تلك اللحظة سواء.

وفي تحسس نازك لصوت أمها المتوفاة، إذ كانت تسترجع صدى صوتها في قصائدنا القومية من أجل فلسطين، تترنم، وتطرب الأسماع معها في قولها:

يستحيلُ تراكبُ عاصفةٍ، يُصبح الياسمينُ

فوق قبرك لغماً يُقاتلُ

وعظامك تُصبح تكية وقنابلُ

وقصائدك المحرقات تهزُّ كرى الحالمينُ

تنهضين من القبر غاضبةً تنهضينُ

من دمالك ينطلق الصاروخ وتنفض السكينُ

من شفاهك تنمو المروجُ، وتعلو السنايلُ

وعلى رَجَم شيعرك يورقُ عُصن الجليلُ

تنهض القدسُ، تزحف أنهارنا، يستحيلُ

صممتنا خنجرًا، ويدفعنا، ويصيرُ النخيلُ

لهبًا زاحفًا ويقَاتِلُ

وعلى رَجَم شيعرك ينهض كلُّ قتيلُ

يتحدّى صواريخهم، يتحدّى المقاصلُ

وعلى رَجَم شيعرك سوف تسيلُ الجداولُ

ونحنُ الحقولُ لوقع المعاولِ <sup>(1)</sup>

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، 65، 66.

فقد ركزت على قصائد أمها، في صور تعطي أهمية كبيرة لأثر الصوت في قهر العدو، ورفع عزيمة الناس، وحتى الموجودات كلها مستنفذ في وجه غاصب الأرض. كما أن نازك تتنوع في أوصاف الأصوات، وتنتقل فيها بحسب ما يقتضيه السياق، سواء أكانت هي من تصدر الصوت، أم هي التي تسمع، ففي حلمها بيوتوييا، حيث هناك تسمع الألحان والغناء، انتقلت إلى حلم آخر، هو أقرب إلى الواقع المضمخ بالحزن والكآبة، حيث وجدت صخرة:

وقفتُ على قَدَمَيْهَا أَنُوحُ      على حلم بانسٍ لن يُنال<sup>(1)</sup>

فاستحال الغناء نوحا، وهي التي كانت تصدره، لشدة ألمها على فقد يوتوييا، والنواح عادة وسيلة المرأة للتعبير عن ألمها وحزنها، عندما تفقد عزيزا، ويوتوييا كانت أمل الشاعرة.

وقصيدة الأفغوان لنازك، بُنيت على أصوات متعددة، لشدة ما تركز على الصوت، فنسمع فيها:

- صوت الأفغوان: يقهقه سخرية، يثير صراخا وضوضاء يفسد بها هدوء الصباح.
- صوت غمغم، ويتبع الشاعرة بخطى ذات أصداء باهتة.
- صوت الشاعرة: ما بين بكاء، ونداء خائف، وصراخ، وهدوء خريز.
- صوت آخر، يعطيها الأمل في السير، ويحدثها في أثناء متاهتها.

وكثيرا ما تلجأ نازك إلى إبراز الصوت المنبعث من الظلام، زيادة في التركيز عليه، فلا شيء يُرى في تلك الأجواء، وكل الحواس معطلة إلا السمع، فتغري المتلقي إذ تضعه في

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 43.



جو ملائم، ليشاركها الإصغاء إلى الصوت. كما أن الظلمة لا تخلو من دلالات الحزن والغموض اللذين يغلغان نفسها، فتتغنى بهما دائما:

سمعتُ رُوحِي في إغفاءة الظلمة صوتًا

لم يكن حُلْمًا خرافيَّ السُور

بمِثْتهُ رُغبةٌ خلف شعوري

كان شيئًا، كان في صمت اللجى صوتك أننا

ذلك الصوت الذي يعرفه سمعي مليًا

صوت ماضي الذي مات وما خلف شيئًا<sup>(1)</sup>

إنه صوت ماضيتها الحزين، وقد سمعته روحها، لا سمعها، لأنه صوت يمتاز  
الحواس العادية، والروح ألصق بها من الأذن.

فالصوت الآتي إليها من الظلام إذن، يمكن أن يحمل لها تباشير الأمل، أو أن يكون  
خافتا حزينًا، ولكنه قد يكون قويا أحيانًا، كالذي أتانا في إحدى حالكات الليالي:

وقلبٌ يريد النجوم

فيصفعه صوتُ القُدومِ

يهيل التراب على آخر المِيتين<sup>(2)</sup>

وهي بذلك تعبر بقسوة عن ذلك الصوت، الذي أودى بحياة قلبها المتطلع إلى  
النجوم، وأخلده إلى الأرض، وأمال عليه التراب، لتلا يظل خدوعا بفقاع الحياة.

وكما أن مصدر الصوت أحيانًا يأتيها من الظلام، فهو في أحيان أخرى يضيع في

الظلام، وبالمزج السابق نفسه:

عندما أيقظ سمعي صوته

(1) هيوان نازك الملاكمة، ج 2، ص 56.

(2) هيوان نازك الملاكمة، ج 2، ص 105.

صوته الحلو الذي ضيَّعه  
 عندما أهدت الظلمة بالآفةِ الرهيبِ  
 وأمحي صوت حبيبي  
 حملت أصداؤه كف الغروبِ  
 لمكانٍ غاب عن أعين قلبي<sup>(1)</sup>  
 وهكذا غاب الصوت عن أعين قلبها، حتى لم تعد تراه.  
 وقد يكون ثمة صوت تسمعه، يحكي ما في نفسها وما تنوي القيام به، مثل الهمس  
 الذي سمعته في جبال الشمال:  
 وهنالك همسٌ عميقٌ

..

في المراحي هنالك صوتٌ شرودٌ  
 هامسٌ أن نعود<sup>(2)</sup>  
 هذا الصوت الهامس، كان الهاجس الذي في نفسها، من الحنين إلى الوطن، والخوف  
 والملل من الغربة والوحدة، فهي نفسها أرادت العودة، لذا قررت مباشرة بعد سماعها ذلك  
 الصوت الهامس أن تعود، وبإصرار:  
 لحظة، سنعود  
 لن يرانا الدجى هاهنا، سنعود  
 سنعود سنطوي الجبال  
 وركام التلال<sup>(3)</sup>

(1) حيوان نازك الملائكة، ج 2، ص 97.

(2) حيوان نازك الملائكة، ج 2، ص 128.

(3) حيوان نازك الملائكة، ج 2، ص 129.

وفي قصيدة أجراس سوداء لناذك، يشكل الصوت العمود الفقري في بنائها، فهو، فضلا عن العنوان، الذي يمتزج فيه الصوت باللون، يشكل المتحدث الرئيس في القصيدة، فما يقابل الصوت (الصمت والسكون)، يشكل إنذار انتهاء دورة الحياة. وفي المقطع الثاني، يصدر ذلك الإنذار، وقع أقدام الليالي، ودوي الأجراس، كما تصدره في المقطع الثالث الأصوات البعيدة في الجو، وفي النهاية همس الليل، ودوي الأجراس.

وانتفاء الصوت (الصمت)، يشكل لها في كل مرة معنى جليدا، فهي، وإن كانت تفضل الصمت أحيانا، إلا أنها تخاف منه أحيانا أخرى:

أولا تسمع؟ قلبانا انطفأ ونمود

صمتنا أصدااء إنذار خفيف<sup>(1)</sup>

ونيلة تصف كلاما بأنه صامت، لارتباط الحديث بالقدس وما تحببه هي وشعبها، فالحديث ذو شجون<sup>2</sup> تقول:

طال الحديث وللحديث شجون ضجروا وقد عمّ المكان سكون

هو صامت لكن لنبرة صمته في الحافقات تصدّع وقتون<sup>(2)</sup>

وفي قصيدة مقتل الصمت، تراوح نيلة بين الصمت والكلام المختنق الذائب، تقول:

سأخبر صمّي

لأجل الذين

يظنون صمّي احتجابا

وأطلق للبوح صوتي

الذي كان في غصة البال ذابا

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 120.

(2) نيلة الخطيب، صلاة النار، ص 62.

..  
سأغمر صمقي  
فداءً لكل الكلام البهي  
أذوب روحي  
بأثاث همسٍ شجي<sup>(1)</sup>

- تراسل الحواس:

تركز الشواصر كثيرا على الصور الحسية، وقد تبين شيء من ذلك في موضع آخر من الدراسة (طبيعة صور المرأة). لكن هذه الصور، ولكثرة ما تعج بها المحسوسات، تُجرى عليها الشاعرة شيئا من التغيير، وإغفاء الحيوية وروح التجديد، ونوعا من الزخرفة والتلوين الذي تهتم به المرأة في حياتها عادة. وهذا الأسلوب لا تنفرد به المرأة، لكنه يُلحظ بشدة في شعرها، لذا يمكن درسه على أنه ملمح شائع في شعر المرأة.

نحشد نازك كل الحواس، لتصف من خلالها أغنية ليالي الصيف، تقول مثلا:

يا رؤى تقطرُ لونا  
أنتِ عطرٌ ونعومةٌ  
وحفيفٌ والمحدارات أشعة  
ولجوهٌ عكِست في ضَمَقِ ترعةٍ  
وأناشيدُ رخيمةٍ  
أنتِ ينبوغُ سكُونِ  
وحاساتٌ وعطرٌ ويُرودةٌ<sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صلاة الطهر، ص 69 - 71.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 526، 527.

تقول نازك في مشهد يدل على شدة الأسى، وكأنما اختلطت عندها الحواس  
وتداخل بعضها في بعض:

ورأينا هناك جباناً لا تبرى فهي عمياء  
وعيوننا طوئها الحيفاً صسمت فهي خرساء  
وأكفنا ذوت وانطسوت لم يعد لأساها دموع<sup>(1)</sup>

فغدت الجبان عمياء، والعيون خرساء، والأكف بعد أن كانت تملك الدموع جفت.  
وتتصرف نازك في قصيدة 'رماد' بكلمة 'مضى' عبر الحواس المختلفة، تقول:

ولقطة واحدة واحدة تكررت في المكان  
سمعتها تفتح كالأفعوان في الشرف الباردة  
أبصرتها مكتوبة باللهيب في الغرف البالية  
وفوق ساق السروة العارية وفي الفناء الجليل  
أحسستها تهجس معنى 'مضى' ملء السماء الكثيب  
أبصرتها في كل ركن رهيب أبصرت لفظاً أنقضى<sup>(2)</sup>  
تصف نازك المعاني التي صارت تبغضها أنها:  
وفي لمسها اللهيب المحرق  
ولو أن الموموم<sup>(3)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، 48.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 185.

(3) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 122.

مزجت بين اللمس والبصر (اللون)، على طريقة تراسل الحواس، غير أنها تركت اللون مفتوحاً للقارئ، (لون المموم)، وكلُّ سيقراً لون المموم كما يحلو له، وكما يراه من وجهة نظره، ولا شك في أن همومها سود.

تقول نبيلة في ما يأتي من صورة تمزج فيها حاسة البصر باللمس:

أتراك أبصرت

ارتعاشات الأنامل

واضطراب النبض؟<sup>(1)</sup>

وتحاطب نازك السهر، في هذه الصور التي تتبادل فيها الحواس وظائفها، وتمتزج في

زوايا متعددة:

حبك يا سهر

عطر زنايق نديات قد انهمر

على مسائي نائراً فجراً من الأنغام والصنور

وباسطاً تحت خلودي الضوء والحرير

مضيئي في سكرة العبير

وأنت يا سهر

ضوء من السماء فوق هُنْبي انتثر

كواكب بنفسجية،

قد نصت لي وهج المياة

تسيحة تهمسها ماذن في وله الصلاة

..

جوع دموعي،

<sup>(1)</sup> نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 80.

أو أذيقها ثمر الضوء

وذوّب عبرها الصُّور<sup>(1)</sup>

فمزجت عطر الزنايق ( الشم )، بالأنغام (السمع) والصور (البصر)، والضوء (البصر) والحريز (اللمس)، ثم مزجت الضوء باللون البنفسجي (البصر)، بهمس تساييح المآذن (السمع). وكلها من الحواس التي تبعث على التفاضل والراحة، وتنسم بالنعومة، وتصطبغ بصبغة أنثوية، في أثناء مغازلتها السهر.

وفي الأجواء نفسها، تعبر عن صورة شاعرية، تختلط فيها أشعة القمر، بالموسيقى:

مُضِيعِينَ فِي سَمَاوَاتٍ مِنَ الْقُبَايَا

وَلَا نِهَآيَاتٍ غُرَيْقَاتِ الْمَدَى زُرْقَا

مَوْسَمَهَا الْقَمَرُ<sup>(2)</sup>

وتتحول إلى أجواء حزينة في القصيدة نفسها:

وَيْسَمَةُ شَاحِبَةٌ عَلَى فَمِي، وَدَمْعَةٌ خَرَسَاءُ<sup>(3)</sup>

وتصف نازك صوت الحزن، حينما أنبأهم ب وفاة أمها بقولها:

لَمْ يَزُنْ هَامِسًا لَنَا: إِنَّهَا مَا تَتَّ عَلَى مَسْمَعِ الشَّدَى وَالضُّوْءِ<sup>(4)</sup>

وهذه الصورة المجتهجة تمثل غرابية في أسلوب نازك، في وصف الحواس المرتبطة بالحزن، إذ تمثل الظلام عادة، لكنها في هذه المراتبي الثلاث لأمها، يَينَت أنها تغنى بالحزن،

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثرث، ص 46 \_ 48.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثرث، ص 52.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثرث، ص 53.

(4) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 316.

وأنها تُحب الحزن وتُكَيِّف معه، ووصفته في القصيدة بصور مشرقة، تدل على سعادتها بهذا الحزن.

وتصف صوت أمها المتوفاة منذ عشرين عاماً، وقد سمعته مسجلاً، فانبعثت في نفسها انفعالات متعددة، تصب في محسوسات دافئة متداخلة، تقول:

وصوت أمي أتى دافئاً كأريج التراب  
في مروج فلسطين، صوت انسياب  
لجداول مُغْمَى عليها من العطر. صوت انسكاب  
لرحيق كواكب فجرية ييضأ  
بضمة الأشداء<sup>(1)</sup>

وفي تضرع نازك إلى الله، ترجو منه أن يسبح عليها ألواناً من النعم التي تمنّاها، من بينها:

وأياها يعطر ضياك الشفاف ثُمطرها<sup>(2)</sup>  
تتداخل العطور بالضياء المترقق الشفاف، لتشكل صورة متفتحة، مُقبلة على الحياة.  
ولنا أن نرى، ونسمع، ونشم، صوت أوتار العود كما ارتأت نازك:  
العود يصلي يا ربي، وصلاة العود سماوية  
وروي الأوتار معطرة قرآنية  
للحن خشوع وتساييح  
فيه تمتع النبع وفيه عصف الريح  
فيه همسات قُرْنفلتين للوح وروج جورية  
من بين يدي يسيل الرُست تراثيلاً سمفونية

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثور، ص 60.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثور، ص 73.



وأصابعُ كَفَي دَفَقُ صِلَاةٍ صَوْفِيَّةٍ  
 الْآهَ تَسِيلُ مَلَوْنَةَ بَارِيحِ اللَّهِ  
 فَالْمُوسِيقَى دَرَبٌ مَعْتَدٌ لِحَوْ اللَّهِ  
 الْمُوسِيقَى شَمْسُ زُرْقَاءُ أَثِيرِيَّةٍ  
 سَفْنٌ يَبْضَاءُ شِرَاحِيَّةٍ  
 ابْعَثْنِي أَغْنِيَةَ خَضِرَاءَ رَيْبَعِيَّةٍ  
 تَطْرُنِي أَنْغَامًا وَصَلَاةً  
 وَقَصِيدَةً شَوْقٍ عَسَلِيَّةٍ<sup>(1)</sup>  
 وَتَحَاطِبُ نَيْلَةَ حَبِيبِيهَا:  
 وَمَدَدَتْ يَدَي  
 أَتَلَمَّسُ وَهَجَ النُّبْضَةِ  
 مَنْ عَلَّمَ طَرْفَكَ  
 لَنْ الشُّعْرَى؟  
 مَنْ أَيْنَ لَصَوْتِكَ  
 هَذَا الدَّفْءُ الْأَمْرُ وَالسَّحَرُ؟<sup>(2)</sup>

فانتقلت من حاسة إلى أخرى اختصاراً للكلام، فهي لا تمجد متسعاً لوصف المشاعر  
 الدافئة الرقيقة، وإنما تتداخل عندها وتتناغم، لتقوي تعبيرها عن أحاسيسها، التي تمجيش في  
 قلبها، وتشعر بها كلها في آن معاً.  
 وتمزج نازك ثلاثة ألوان من الخواص في جملة شعرية واحدة:

(1) نازك الملائكة، للصلاة والفرق، ص 86، 88.

(2) نيلة الخطيب، صلاة النار، 22، 23.

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العير<sup>(1)</sup>

وفي وصفها للكلمات:

فيم نخشى الكلمات

وهي أحيانا أكف من ورود

باردات العطر مرّت عذبة فوق خدود

..

نحن كبّلنا الحروف الظامّة

لم ندعها تفرش الليل لنا

مسنّداً يقطر موسيقى وعطراً ومنى

وكووساً دافئة<sup>(2)</sup>

وكشفت سعاد أفكارها في قصيدة كاملة، عن طريق اختيار العنوان السمفونية الرمادية<sup>(3)</sup>، لتعبّر عما تريد أن تبثّ للعالم، من خلال غناء قلبها النابض بالحياة، ليصطبم بواقع مصابب بالإفلاس الروحي، والإحباط القومي، والجذب، والرعب، والقهر.. فلم نجد أفضل من لون الرماد وصفاً لما استحالَت إليه سمفونيتها.

ولناذك هذه الصورة المتعددة الحواس:

صوته المورق الغامض

صوته الواضع

عابراً كرفيف جناح فراشة

في دمي المحسّس نبركة وارتعاشة

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 456.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 487.

(3) من ديوانها علّمني إلى حدود الشمس.

..  
هو ضوءٌ هلالِي الذي يلمعُ  
أو لو أنني أسمعُ  
خطوةً في سكونٍ طريقي  
مثلَ ضوءٍ خفيٍّ الشماع، ملقَحُ

..  
يتعقِبني دافئًا كالنَشِيدُ

..  
من خلال أصابعٍ كفي يفرّ اخضرارُ الربيعِ  
لا أذوقُ ندى ذلك الترجيع<sup>(1)</sup>  
أحاط بنا شذى همسٍ<sup>(2)</sup>  
دمنا المسكوب في غرةٍ قد أصبحَ أغلى  
طعمه في فمنا صار أحلى  
صوته أصبحَ أعلى<sup>(3)</sup>

وفي قصيدة نازك المااء والبارود، شكل تنلقها بين الحواس، عاملا مهما في رسم  
معظم صورها، ومن أهم أمثلة تلك الصور:  
نداء رحمةٍ نلّ تشربه التلالُ  
عمولة أنغامه على شراع أبيض مروءةٍ معطرُ

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 141 \_ 144.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 168.

(3) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 171.

تسيبحة معطرة  
ورحة من السماء المحدثت معسولة مقطرة  
عطورها منهجرة

..

تقطر الرياح حباً في شفاء الطفل إسماعيل  
ثلثسن خذبه يعطر نسمة بلبل  
وتسكب الحياة والخضرة في كيانه النحيل

..

نداء رحمة طري الصوت عذب ملا الأرجاء

..

متابعاً غزيرة تثرثر  
لينبتق منك شذى وسكر

..

والأرض تستقبله مبسوطة الأحضان بالورود والأشياء  
يزغرد الموتى له، يرشوشون جرحه الدامي  
بماء الورد والحناء<sup>(1)</sup>

وفي سخرية نازك من السلام، الذي تدعي إسرائيل عقده مع العرب، تصفه بصورة  
تتداخل فيها الخواص، تقول:

وسلمهمو له طعم الحناجر، فيه إيقاع السكاكين  
له حر البراكين  
له وقع الرياح، رياح تشرين

(1) نازك الملائكة، بئير الواته البحر، ص 26 \_ 49.

على جبهة شيخ نازح محمود

..

سلام عطره يرحنا، الواثة تلغ

أغانيه طبول مذابح تفرغ

نسائمه أفاع شرسة تلسم

وأهون منه مضغ النار <sup>(1)</sup>

### ثانياً: أساليب الخطاب الشعري:

ترتبط دراسة تراكيب الجمل الشعرية، بطبيعة الموضوع الذي تتضمنه تلك التراكيب، فضلاً عن شدة الدفق الانفعالي لدى الشاعرة. وقد يكون فصل مناقشة المضمون عن الكيفية التي أدت بها، نوعاً من التعسف، إلا أن المطلب الدراسي يحتم ذلك، لكن المضمون سيظل ملازماً للدراسة الفنية، لأنه هو المؤدّي إلى أي شكل فني، وهو المؤدّي، الذي تسعى الشاعرة إلى بلوغه وإيصاله.

ولو دقق القارئ في أسلوب الخطاب، الذي استخدمته نازك في قصيدة الماء والبارود، الذي أجرته على لسان هاجر، موجّهاً إلى زوجها إبراهيم <sup>(2)</sup>، قبل أن يغادرهم في وادي مكة، لوجد شيئاً مما تعمّدت الشاعرة إضفاءه على خطاب المرأة، تقول:

وصوتها يهتف: إبراهيم!

يا مغدق الحنان والرافة، إبراهيم

لأين تمضي مسرعاً؟ لأين إبراهيم؟

وفيم قد تركتنا في قلب رمضاء هنا نهم؟

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 180، 181.

لا حَبَّ، لا شِفَاءَ

تَمْنَحُنَا أَغْنِيَةً، تَبَارِكْ ابْتِهَالَنَا فِي خَشَعَةِ الصَّلَاةِ

وَحَوْلَنَا وَإِذْ سَحِيقُ مَقْفَرٍ ضَبَعْنَا مَدَاةَ

وَلَيْسَ مِنْ شَاةٍ هُنَا، فَمَا الَّذِي سَتَحَرُّ؟

وَلَيْسَ مِنْ شَجِيرَةٍ تُظَلِّلُنَا وَتُثْمِرُ

وَلَيْسَ مِنْ سَحَابَةٍ تَمْنَحُنَا رِشَاشَهَا وَتُمْطِرُ

وَيَهْتَفُ الصَّوْتُ الْحَزِينُ:

أَيْنَ قَدْ تَرَكْتُنَا؟ وَفِيمَ إِبْرَاهِيمُ؟<sup>(1)</sup>

فهذه الزوجة الرزينة لم تتوجه إلى زوجها بأي أسلوب فيه أمر أو نهى، وإنما ظلت تتوجه إليه بالأسئلة، رغم أن الموقف لا يحتمل أن تسلّم بكل بساطة، حتى إنها لم تستخدم أيًا من أدوات النفي لتعطيه رأيًا قاطعًا بأنها لن تبقى، وإنما ظلت تكلم زوجها بأسلوب الاستعطاف، تنتظر منه أن يستجيب لها، فبيّنت له، ويكل هدوء، مسوّغات عدم قدرتها على احتمال البقاء، بأن الوادي جديب، وأنه ليس فيه طعام ولا شراب ولا ظل.

ثم إنها أضافت إلى زوجها صفات الحنان والرأفة، لتميل قلبه إليها وإلى ابنها، ويرأف بهما، وكانت تناديه بـ إبراهيم، من دون أداة النداء، إضفاءً للقرب الوجداني بينها وبين زوجها. وهكذا حملت الشاعرة هذا النص (عن قصد أو من دون قصد)، كثيرًا من سمات خطاب الأنثى.

ولنتنظر في أسلوب سعاد، في مخاطبة الناس بعامة، رغم أنها تشعر بالاستياء والإحباط من الواقع، الذي يفقد أي بريق أمل، ويرزح تحت أنياب الرعب والإحباط، مع التنويه هنا بأنها لا تتحدث عن قضية المرأة، وإلا لاختلف أسلوبها، وكان أكثر ثورة وعمردًا، تقول:

(1) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 30، 31.

يا أحبابي :

كان بودي أن أدخلكم زمنَ الشعرِ  
لكنَّ العالمَ. والسَّقاءَ. تحوَّلَ وحشًا مجنوناً  
يفترس الشعرَ..

يا أحبابي:

أرجو أن أتعلَّم منكم  
كيف يغني للحرية مَنْ هو في أعماق البئر؟  
أرجو أن أتعلَّم منكم..<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن الشاعرة استعملت أسلوباً متادباً في خطاب العامة، فتوجهت إليهم بصيغة الأحاباب في النداء، وهذه تدل على التردد، والمرأة، كما أثبتت الدراسات، يغلب على ألفاظها، أن تدل على قوة المشاعر والانفعالات<sup>(2)</sup>. ومثل هذه الأوصاف للمنادي، أسلوب تستعمله المرأة كثيراً، إضفاء لجو من المودة والتواصل مع المخاطب.

كما أنها استعملت المفردات: كان بودي، وأرجو، وطلب الاستعلام منهم أن أتعلَّم منكم، وهذا يدخل في الأساليب المبالغة في التأدب، التي أشار إليها أحمد مختار عمر، وجعلها من خصائص لغة المرأة<sup>(3)</sup>. ولأنها تحترم مستمعيها، وتثمن الذوق<sup>(4)</sup>. وفي قصيدة صراع، لجأت نازك إلى الاستفهام وتسايع الأفعال في ختامها؛ ليظهر الصراع الذي يتنازعها من خلال أسلوبها في التعبير عنه:

أحبُّ وأكره، ماذا أحبُّ وأكره؟ أيُّ شعورٍ عجيب؟

(1) معاد الصباح، خلني إلى جنود الشمس، ص 123.

(2) أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 97.

(3) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 109.

(4) ينظر حميس يرومق، مرجع سابق، ص 134.

وأبكي وأضحك، ماذا ترى  
أريئذ وأنقر، أي جنون  
لماذا أغشي؟ لماذا أميش؟  
يثير بكائي وضحكي الغريب؟  
حياتي؟ أي صراع رهيب؟  
وملأ أصارعه، من يجيب؟<sup>(1)</sup>

فالأفعال هنا، رغم أنها متضادة دلاليا، جاءت بها متتالية، لتظهر مدى المفارقة، التي تعيش في أجوائها. والاستفهام التعجبي والإنكاري يزيد المعنى (الصراع) وضوحا، وإبانة عن موقفها من الحياة.

أما في قصيدة 'نهم'، التي كان التحدي الذي تواجهه فيها، يتمثل في صراعها مع المجتمع، الذي توجه إليها بالتهم، فقد أقامت من أجل ذلك، قصيدتها على صوتين: صوتها، مبينة فيه وجهة نظرها، ومُدافعة عن نفسها إزاء التهم، وصوت الآخرين (المجتمع)، الذين ينكرون عليها أحلامها، وتوقعها إلى الحرية.

وقد جاءت أكثر الجمل التي على لسان الناس (التي تلي الفعل 'يقولون')، جاءت اسمية، وإن تحملت الأفعال، المسندة (للغائية)، تدل على هزئهم بمشاعرهم، إذ كانت من خلالها تتلقى أوصافهم لها:

يقولون شاعرة في السحاب تُحلق خلف سراب النجوم

أنانية لا تحب الوجود...

خيالية تمقت الكائنات...

خريفية تكره الضاحكين...<sup>(2)</sup>

أما جملتها هي، فقد اتخذت الفاعلية، ردا على كل تهمة، وقد أسندت (الفعل) إلى نفسها، مستخدمة الفعل المضارع المتحرك:

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 55.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 179.



أنانية، وأحبّ البشر

خريفة، وأناجي الزهر

أثور على كل أحلامكم<sup>(1)</sup>

فهي تتحداهم، وترد عليهم بقوة، بأنها، في الواقع، على عكس ما يقولون، وهي في تكرارها إثبات ذكر التهمة في الرد أنانية.. توهم القارئ بأنها تسلّم بما يقولون، لا سيما أنها استخدمت حرف العطف الواو، لعطف الجملة التي ترد بها على التهمة. وباستخدامها هنا حرف العطف، فهي تخالف تماما المعطوف عليه (التهمة)، معنويا (على نحو ما يتبين)، وشكليا (عطف جملة على اسم مفرد)، ولم تحتجّ إلى أدوات تفيد الإضراب مثل 'بل'، والاستدراك مثل 'لكن'؛ إظهارا لعدم أكثرائها بما يتهمونها به، فهي تبدي الموافقة والتسليم أولا، ثم تناقض بكل حزم وثقة بالنفس، ما يقولون. وتقول في النهاية:

إذا ألهموا فلماذا أجب

بغير ابتسامي الساخرة؟<sup>(2)</sup>

وفي قصيدتها ثلج ونار، التي تبين فيها مدى رقة مشاعر المرأة واشتعالها، في مقابل برودة مشاعر الرجل، وعدم إحساسه بها، تفضل الصمت والاحتفاظ بهذه المشاعر، فتتفد إضرابها هذا لغويا، فتستعمل الأمر، والنهي، وحرف الجواب لا، فضلا عن الأسئلة الإنكارية، تقول:

تسأل ماذا أقصد؟ لا، دعني، لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المغفل

اتركني يحجب أسراي ستر مُسدّل

..

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 179، 180.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 181.

وإذا ما رُحْتَ تَوَكَّنِي، هل أنسحب؟

هل يقبَلُ ثَلَجَ عتابِكَ قلبي المَلْتَهَبُ؟

أترى أقبَلُ؟ لا أغضبُ؟ لا أضطربُ؟

لا ! بل سأثورُ عليك... سيأكلني الغضبُ<sup>(1)</sup>

تستخدم نازك أسلوب الندبة واختيانه في قصيدة "جامعة الظلال"، تحسرا على العمر البائد، الذي تأكله السنون والدقائق المملة، فكتشفت أن عمرها ضاع بلا طائل، وهي تجمع الظلال فحسب.

وتكرر آه و آوَاهُ، في مثل قصيدتي: إلى عمي الراحلة، ووجوه ومرايا.

وتوظف نازك الأفعال بشكل متتابع مكثف أحيانا، تنفس بها ما يحدث في صدرها

من تازم، وذلك يرجع إلى مدى شدة الدفق الانفعالي لديها؛ ففي المقطع الأخير من قصيدة

أنا، الذي تسأله فيه الذات عن ماهيتها، نجيب:

أنا مثلها حيرى أحرق في الظلام

لا شيء يمنحني السلام

أبقى أسائل والجواب

سيظل يحبُّه سراب

وأظن أحسبه دنا

فإذا وصلت إليه ذاب

ونجيا وغاب<sup>(2)</sup>

فالشاعرة هنا، تصل إلى قمة حالة الخوف والحيرة، في أكثر حالات انفعالها في وقتها

مع ذاتها لتعرفها بأنها. ويلفت الانتباه في القصيدة نفسها تركيزها على ضمير أنا.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 483، 484.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 117.

في قصيدة 'يوتويا في الجبال'، كانت الجمل الفعلية حوالي اثنتين وخمسين جملة، في حين كانت الاسمية حوالي عشر جمل فقط. وما يلتفت الانتباه، أيضا، أن أكثر الجمل الفعلية جاءت بأسلوب الإنشاء الطلي: خمس وعشرون جملة منها تفيد الأمر، وجملة واحدة تفيد النهي؛ إذ كانت تأمر عناصر الطبيعة، ولاسيما المياه، بأن تشيّد لها المكان، الذي رسمته في خيلتها، وتريد أن تراه ماثلا أمامها.

وترتفع نسبة الجمل الفعلية في قصيدة 'رؤيا لنيلة'، لتصل إلى ثمان وسبعين ومائة جملة، بينما تصل الاسمية إلى تسع وستين جملة. ومنيع هذا الفارق أن الشاعرة كانت تسرد الرؤيا التي رأتها في المنام للعبد الفضال، وقد روت الأحداث على لسان سيدة الحكمة لتقدم الموعظة له، لذا استعانت ببعض أساليب الإنشاء الطلي، كالأمر:

يا ولدي..

كُنْ حُرّاً..

كُنْ سَيِّدَ نَفْسِكَ<sup>(1)</sup>

والنهي، كقولها:

ولدي..

لا تسكن جسدك

لا تُسَلِّمَ لِلظُّلْمَةِ وَلَدَكَ

لا تجعل من حُب امرأة في الدنيا كِبْدَكَ

لا تُفْطِرْ من أجل بريق المال الزاهف كِبْدَكَ<sup>(2)</sup>

وهي تلجأ إلى النداء، لتبقي على خيط بين السرد، ومن تريد توجيه النصيح إليه،

مذيلا بالاستفهام للفت الانتباه:

(1) نيّلة الخطيب، عقد الروح، ص 36-37.

(2) نيّلة الخطيب، عقد الروح، ص 36.

بعد قليل...

أمضي وتعودون جميعا

وأظل أنادي

يا أولادي..

يا أم بتي..

يا حسناوات الدنيا

هل من خلّ يسمع صوتي؟!

أين رفاقُ الفرح الزائف؟<sup>(1)</sup>

وفي مناداتها المستمرة له، جاءت ب: يا ولدي، ويا عبد الله.

ونوّعت نازك في ناداتها للقاهرة، في قصيدتها 'شمس القاهرة' في أوصافها لها،

فراوحت ما بين القوة والرقّة، هكذا نادتها:

حُييت يا سيفَ صلاح الدين

يا صخرة الصمود، يا أرضَ الفدائيين

يا أرقَ اللهب، يا سَهْدَ القلوب الصابرة

يا مجدَ هذي الأرض، يا مَحَبَّةَ التاريخ، يا دفاترة

يا موجةَ عذراء قرآنية،

تلطم شيطانَ القرون الهادرة

يا مَطَرًا من مغلي تشرين

يا عُنُقًا مُمَدِّدًا وفوقه ميكين

تنتحر السكين

وانتِ تَبْقَيْنَ لنا يا قاهرة

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 34-35.

غيمة حُبٍ ماطرة

تبلى الصحراء، تهيم مطراً من سكرٍ وتين<sup>(1)</sup>

بهذه الأوصاف، التي نُشعرنا أحياناً بأنها تخاطب قائداً عظيماً، وأحياناً أخرى،  
تخاطب عذراء في خدرها. ويلاحظ أيضاً قصر الجمل وتتابعها، فكانت تقتصر على وصف  
القاهرة بأوصاف مكثفة مختصرة، عميقة الدلالات.

وقد أفادت سعاد من أسلوب الاستفهام في قصيدتها 'ماذا يبقى منك؟'، فكانت  
لازمة تختتم بها كل مقطع، مستخدمة الأداة 'لو':

لو غيّرت طابعك الوحشية

فماذا يبقى منك؟

..

لو هلبتُ الطفل الطائش فيك..

فماذا يبقى منك؟

..

فلو للممتُ الورق الملقى فوق سريرك

ماذا يبقى منك؟

..

ولو علمتك ما لا أعلم

ماذا يبقى منك؟

..

فلو أنقلتك من زلزال الشعر

فماذا يبقى منك؟<sup>(2)</sup>

(1) تازك للملايكة، للصلاة والفورة من 186، 187.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 65 - 69.

فهي تريد من حبيبها أن يظل على حاله، رغم وحشيته، وطيش طفولته، وفوضويته.. فهي هكذا تحبه، فكانت جملة الاستفهام "ماذا يبقى منك"، موصلة المعنى إلى أقصى غاياته، ومعطية سعة في التخيل، أكثر عما لو كانت مثلاً: "لا يبقى منك شيء". فضلاً عن أنها تجنبها الوقوع في المباشرة، فتظل تبين وجهة نظرها هي، وله أن يوافقها أو يخالفها، بحسب ما تهمة المنطلقات التي نظرت إليه من خلالها، واقتناعه بها (نظراً إلى اختلاف اهتمامات الاثنين، بحكم اختلاف جنس كل منهما). لكنها في النهاية أكلت، بتكرار الجملة ثلاث مرات، ومحاولتها إقناعه بوجهة نظرها، لكن بأسلوب الاستفهام نفسه، وبالتأكيد والإلحاح عليه.

وأفادت سعاد من الاستفهام، لتعبر عن رغبتها في التفتيس عن شحنات عاطفية وإضافاتها على الموجودات:

أهذا ورق أم أفكار؟

وهل الغابة تحزن أيضاً؟

تبكي أيضاً..

هل هي تشعر بالتذكار؟

هل تتالم؟

هل تتوجع؟

هل تتذكر ماضيها الأشجار؟<sup>(1)</sup>

فهي لم تصف عناصر الطبيعة، ولم تتحدث على لسانها، وإنما كانت تنطق بلسان حالها هي، وتحاول إسقاط مشاعرها عليها، باستخدام أسلوب الاستفهام.

ويشيع الاستفهام كثيراً عند سعاد، أسلوباً تختتم به بعض قصائدها، لتعطي النهايات المفتوحة دلالات خاصة، والقارئ يستطيع تخيل الإجابة عنها بعمق أكبر مما لو أدلت هي

(1) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 71.

بها، وهي، بهذه الطريقة، تكتنف الفكرة التي تريد أن تقولها، والنظر في باقي القصيدة يجعلها تبدو عبارات تشكل مقدمات، نتيجتها مختصرة جداً. ومن أمثلة القصائد التي اختتمتها بالاستفهام: كُن صديقي، وقرأه في ذاكرة الأشجار، ولماذا فمي؟، وتحليل، وأبزاز..

لكن ذلك لا يلغي لجوءها إلى تكثيف فكرتها بأساليب أخرى، كالأمر، مثل أمومة، ونجة كرز. أو التوكيد لوجهة نظرها، مثل رجل تحت الصفر، وأمتيازات العشاق. أو السخرية، مثل حقوق، وفضول.. وأحياناً تلجأ إلى كسر أفق التوقع، مثل رائحة، وضربة حب، وإجازة، وحلم صغير...<sup>(1)</sup>.

وتشي مثل هذه الأساليب بشعور المرأة بقوتها، فهي لا تكتفي بالنهايات المفتوحة، التي تثير فيها استفهاماً ما، أو تكشف فيها عن شجنها ومشاعرها التألمة، التي تبحث عن مجدها ويعطف عليها، وإنما تعطي لنفسها خيار تقرير ما تريد، وتقف على منبر خطابة، تأمر، وتؤكد، وتسخر، مما يثير استنكارها، وتُحجم عما لا تريد فعله.. شعورها منها بنوع من الحرية على مستوى الكلمة والصوت، لتصل إلى مطلق الحرية فيما بعد..

واستعملت الشاعرة الاستفهام للتعجب، في بيان أثر الحبيب، الذي عدته معلماً، فتح عينها بحبه على الحرية، لكنها ابتدأت القصيدة بهذا الأسلوب الاستفهامي: أي رجل أنت..؟، أية بصمة تركتها..؟، أية أسماك متوحشة..؟، أية أمصال ثورية..؟، لتصل في النهاية إلى النتيجة ذات الأسلوب الخبري، بعد العمليات التلقينية، التي مرّت بها: أعود وأنا ممثلة بالشمس..<sup>(2)</sup>.

إن الناظر في شعر المرأة، يرى أن الاستفهام - على اختلاف المعاني التي يؤديها - يشكل ظاهرة، أو في الأقل، يشيع وجوده فيه، بشكل ملحوظ، إذا أردنا تجنب التعميم، ويمكن هنا محاولة البحث عن أسباب لجوء المرأة إلى هذا الأسلوب بكثرة، فهو بحسب ما أثبتته

(1) من ديوانها في البدء كانت الأنثى.

(2) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 231.

الباحث أحمد مختار عمر عن باحثين غربيين، مثل رويين لأكوف، وجنيفر كوتس، وغيرهما، أن صيغة الاستفهام، هي من جملة الملامح، التي تستخدمها المرأة في كلامها، بصفتها واحدة من أساليب التنعيم، التي تلجأ المرأة إلى التنوع والتلون فيها، وتتنقن استخدامها بمهارة<sup>(1)</sup>.

وقد ذكر الباحثون كثيرا من مسوغات لجوء المرأة إلى هذا الأسلوب، كما أوردها أحمد مختار عمر، منها، أن الأسئلة التذييلية مثلا، تدل على تردد صاحبها، وعدم جزمه الرأي في ما يقول، ولاكوف ترى أن النساء يتكلمن بطريقة مترددة مقارنة مع الرجل<sup>(2)</sup>.

ويذكر أن بعض الباحثين يرد سبب هذه الظاهرة إلى أن المرأة لا تشعر بالأمان في عالم الرجل، ولذا، فهي تعبر عن عدم اطمئنانها، باستخدام الأسئلة التذييلية<sup>(3)</sup>. أو أنه أحد مظاهر تأدب المرأة، التي قد تشعر بأنه من غير المتقبل منها (اجتماعيا) أن تقول رأيها بشكل قاطع، وإنما تترك الرأي مفتوحا للمتلقي. أو أنه نوع من المحافظة على حيوية الحوار الذي تحترمه المرأة كثيرا، وتحاول أن تضيف عليه لمساتها، وتُشعر الطرف الآخر بقدرتها على الخلق والتجديد في الكلام<sup>(4)</sup>.

### ثالثاً: طبيعة التراكيب:

- إنشائية وخبرية:

كيف تبث المرأة أفكارها؟ وكيف تعبر عن نفسها؟ هل تفضل أن تسير على وتيرة منتظمة - ما وقّعت - في كلامها، أم أنها تلون أساليبها قدر الإمكان؟

يمكننا تتبع شيء من شعر المرأة، للوقوف على أساليبها في إلقاء الكلام. وقد أثبتت دراسات أوردها أحمد مختار عمر، أن المرأة تملك القدرة على إحداث تنوعات في درجة

(1) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(2) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(3) أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 107.

(4) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 107، 108.



صوتها، وفي نماذجها التنغيمية، بما يسمح لها أن تستعمل تنغيمات معينة لا يستعملها الرجل عادة، مثل نموذج الدهشة.. كما أنها تميل إلى استعمال التنغيمات الدالة على التساؤل وطلب المساعدة، وهي نماذج تحب المرأة أن تستعملها<sup>(1)</sup>. مما جعله يلخص خصائص لغة المرأة بعدة نقاط، من ضمنها، أن المرأة تستخدم الأسئلة: التلييلية، والمركبة، حتى إنها في الجمل الخبرية تستعمل النغمة الاستفهامية<sup>(2)</sup>.

إن هذه الدراسات والتجارب، وإن كانت قد أجريت على كلام المرأة اليومي (المنطوق)، ويتوصيف صوتي، إلا أنها قد ينسحب كثير من نتائجها على شعرها، الذي تضطلع هذه الدراسة بدراسة الملامح الخاصة بلغة المرأة فيه.

يلاحظ أن نازك تميل إلى الأسلوب الإنشائي الطلي، في مواضع كثيرة، وبخاصة تلك التي تعبر فيها عن ثورة نفسها، ورغبتها في الانفلات من الأغلال، التي تطوق نفسها، ففي قصيدة الغاز مثلاً تكثر من الأمر: 'ذهبي، أفتح، فافهمني، ألمسني'. والنهي: 'لا تسأل، والاستفهام: 'ماذا كانا؟، ماذا يعنيك؟'

وسبب هذا أنها تعيش في مفارقة ما بين نفسها، وباقى البشر، فكانها تكتنفها الأسرار والألغاز، لذا، تطلب من حبيبها مراراً أن يدعها، بعد أن حليت السبيل في وصوله إلى نفسها، وفهم أفكارها. والاستفهام ناتج عن غموضها، حتى إنها لا تفهم كثيراً مما يجري، لذا تطرح التساؤلات.

وعندما تنشق عن ذاتها، تلجأ أيضاً إلى أسلوب الاستفهام؛ ففي 'أربابا ووجوه'، أكثرت من الاستفهام الذي يفيد التعجب، ووجهت الأسئلة إلى ذاتها المنعكسة في المرأة، إذ جردت من ذاتها ذاتاً أخرى، أخذت تحدّثها عن كل ما يحول في خاطرها: 'لماذا تظلم روحي

(1) أحمد غنار عمر، مرجع سابق، ص 90.

(2) ينظر أحمد غنار عمر، مرجع سابق، ص 105.

ظماي؟/ أما من ملجأ من برودة الظلماء؟/ فماذا أحس؟ ماذا أريد؟/ كَيْمَ لا أستطيع أن  
أُلمس الذات؟..

أما في قصيدة أجراس سوداء، فتستعمل نازك الأمر "لنمت لامتلاك زمام المبادرة إلى  
الموت؛ بسبب كل ما سمعت من إنذارات الوجود باقتراب النهاية. كما أنها وظفت  
الاستفهام، في محاولةٍ للتأكيد على أن النهاية قد حانت، ولا داعي لمزيد من الحياة، وبهذا،  
تضفي عنصر الإقناع، من خلال إثارة تلك التساؤلات:

ولماذا نبقي هنا؟ أولم نش	بع ونفجر ونرو دون انتهاء؟
أولم نشيع الوجودَ ومَن في	احتقارا، ونمضي باستهزاء؟
ولماذا نبقي هنا؟ أسمع المو	ت ينادي بنا، فلم لا نجيب؟ <sup>(1)</sup>

وفي قصيدتها "سوسة اسمها القدس"، وظفت الاستفهام في خطاب أجرته بعد  
موقف الموت، ألا وهو مشهد الحساب، فجعلت الخطاب الإلهي على شكل أسئلة إنكارية  
لأفعال الأمة وتقصيرها في حماية الوطن (القدس)، وصلت إلى ثمانية عشر تركيبا، قد لا  
تشكل كلها جملا، لكنها وظفت فيها النبرة الاستفهامية، للتأكيد على الإنكار:

قال: ألم أعطكم موطنا؟  
أما كنتُ رقرقتُ فيه المياه مرايا؟  
أما....

فماذا صنعتم به؟ بالروابي؟ بذاك الجنى؟<sup>(2)</sup>

(1) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 108.

(2) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 40، 41.

وجعلت في إجابات الناس بعضاً من الأسئلة، لكنهم يوجهونها إلى أنفسهم، وهم لا يزالون في الدنيا، شعوراً منهم بالحياة، والحجل عما ضاع، وخوفاً من المثل أمام الله بعد تقصيرهم، ومن جملة ما يسألونه لأنفسهم:

سئالنا الله يوماً، فماذا نقول؟

نعم! قد مُنحنا الدرر والسواقي وعجدة التلون

..

نعم! ودفعنا بأقمارها للأفول

..

فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة؟

..

ويعطوي الذهبول

سنابلنا، ربّ عفوك، ماذا نقول؟

وفي عتباتك كيف تُرى سيكون المثل؟<sup>(1)</sup>

فهم، رغم توجيههم السؤال لأنفسهم، سيجيئون مقرّين بكل ما آتاهم الله، ونسوه. فكان استخدام أسلوب الاستفهام، والإجابات التي تحمل شيئاً من التحسر والأسف على التقصير، الذي بدرَ منهم تجاه القدس، رادعاً قوياً، يلخص الموقف، ويُحدث الأثر المرجو لدى المتلقي، دون لجوء إلى أسلوب الأوامر والنواهي والتحذير المباشر، والنهر والتوبيخ..الذي تهز كلماته المجلجلة النفوس، وقد لا تلامسها، ولا تُحدث فيها أثراً باقياً، يجعلها تفكر ملياً، وتعيد الحسابات.

(1) تذكّر الملايكة، للصلاة والتوبة، ص 41 \_ 44.

وفي قصيدتها الماريون، وظفت الاستفهام على لسان عناصر الطبيعة، كالبحر،  
والأفق، والطريق... موجهاً إلى الإنسان، وهي أسئلة فلسفية، تدور حول سبب وجودنا في  
الحياة، وماذا عملنا، وإلى أين نسير.. تقول:

وفيم أتيناً؟ يُسألنا البحر: ماذا نريد؟  
وتلحقنا عريات الرياح وتبقى تُعيد  
تُعيد السؤال

..

ويسألنا الأفق أين نُسافر؟ أين نسير؟  
ومن أي شيء هربنا؟ وفيم؟ لأي مصير؟

..

يقول الطريق  
لماذا نجوب الوجود السحيق  
يُلاحقنا أمسنا وروانا ووجه صديق  
وحتام نهرب من ظَلّنا؟<sup>(1)</sup>

ولا تكفي بطرح هذه الأسئلة، وإنما تُعبّر عن هُزء القمر منا، وسخرية الليل،  
والأصيل، ونحن بالمقابل، جبناء، نخاف الأصيل، الذي تمثل الزمن فيه عندها...

وأفادت سعاد من أسلوب الاستفهام، في قصيدة إن جسمي نخلة تشرب من شط  
العرب، إذ شكت كثيراً وتألّت عما خيّر أحوال أهل الخليج، بعد ظهور النفط، فلم تعد لهم  
قضية، ضيعوا البلاد، ونسوا روابط الدم، فصار كل همّهم جمع المال، والتمتع بالحياة  
ومظاهرها المبهرجة، تقول:

وطني.. أصبحت لا أعرفه

(1) ديوان تازك الملائكة، ص 300 \_ 302.

هل هو البازار؟

والشيكات من غير رصيد؟

ودكاكين القمار؟

هل هو الخمسون (هامورا) عيون البحار؟

هل هو الشعب الكويتي الذي

تذبحه المافيات في ضوء النهار؟<sup>(1)</sup>

هل يصير الدم ماء؟

هل يصير الدم ماء؟<sup>(2)</sup>

ثم تنتقل من هذا الامتنكار إلى أسلوب الأمر، مستخلصة كلمات دالة على الضجر

والغضب، ولا تنثني عن إظهار ذلك الغضب، وتكرر الأمر وتصر عليه:

فاغضبي أيتها الأرض التي

ما شاركت في الحرب إلا بالصراخ

اغضبي..

أيتها الأرض التي نامت طويلاً

في فراش من ذهب

اغضبي..

أيتها الأرض التي تشرب بترولاً..

وتبني عرشها فوق الحطب

اغضبي..

أيتها الأرض التي أسكرها المائل..

(1) سعاد الصباح، ثنائيت امرأه ص 106، 108.

(2) سعاد الصباح، ثنائيت امرأه ص 111.

وأصاها البطر..

إنني أرفض أن أعتبر النفط قلز

..

يا بلادي:

أخرجني من نشرة العملات.. والأسهم

وانضمي إلى جيش العرب

إن في لبنان أطفال يموتون..

وعرضاً يُقتصَب..

اغضبي أيتها الأرض،

فإن الأرض لا يفلحها إلا الغضب<sup>(1)</sup>

لكنها في غضبها المتفجر هذا، وفي أوامرها المكثفة، نأت بنفسها عن المخاطبة المباشرة، فكلامها موجه في الحقيقة إلى العرب، الذين أصابهم المال، وكانت تريد منهم أن يفيقوا، وأن يغضبوا من مخادعة أحلامهم، لكنها جعلت خطابها - الغاضب - موجهًا إلى الأرض، كي تحفف من حدة وقع سياطها المتتابعة، ما يبدو نوعاً من التأدب والبعد عن المباشرة في الأوامر، فهم مقصرون، ولا تستطيع أن تؤنبهم بطريقة مباشرة، قد ينتج عنها إغراضهم عنها، وعدم إصغائهم إليها. أما اختيارها الأرض للخطاب، فكان مناسباً جداً؛ لأنها الصلة بين كل العرب، وهي الأم والأصل، وهي الوطن والموتل، فلعل ذلك يبعث حنوًا في النفوس وعودة إلى الأصل، بعد هذا الزلزال، الذي أحدثته بها الشاعرة وهزت به أركانها.

وتستخدم نازك الأمر، بل إنها تتكى عليه أحياناً وتبني عليه قصيدة، فقصيدة في جبال الشمال، تبني القصيدة، ولا سيما بدايتها على أمرها الموجه للقطار "خذ"، طالبة منه

(1) سعاد الصباح، ظالمت امرأة، ص 106 \_ 110.

العودة إلى الوطن، ثم غيرت في أسلوب خطابها من الأمر إلى وصف الوحلة والخوف في جبال الشمال، وحال الأهل الذين ينتظرون.

ووظفت نبيلة أسلوب الأمر، في حديثها عن الحب، في قصيدة صلاة النار، فاستعملته للحبيب، مثل بعض هذه الأوامر، نظراً لقوة الحب العظيم:

بالنور توهباً

واستقبل وجهي

واجعل فوق جبيني

سجدة الأولى<sup>(1)</sup>

ووظفت الأمر في الدعاء، في القصيدة نفسها، استسلاماً للحب:

يا الله...

خذني بذنوب حبيبي

يا الله..

رفرفني حين تمهت عروق الزهر

رحيقاً..

شكّلتني امرأة من نور ويخور

أرسلني بين خلایاه عروقاً

هيني قلباً

هيني روحاً<sup>(2)</sup>

ونازك أيضاً، وظفت الأمر في موقف التضرع وطلب السقيا من الله تعالى في قصيدة

الماء والبارود، تقول على لسان هاجر، زوج إبراهيم عليه السلام:

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 7.

(2) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 8 - 10.

يا ربِّ اعطِ طفليَ الظمآنَ كأسَ ماءٍ

اسقِ صغيري، اسقِ إسماعيلَ

يوشك أن يموت يا ربي إسماعيلُ<sup>(1)</sup>

فكانت في غاية التضرع والاستعطاف لسقيا الصغير.

والدعاء في ختام القصيدة، وقد كان على لسان الشاعرة، لأجل نفسها، بعدما بينت

رحمات الله، فتدعوه قائلة:

يا ربِّ ولتحمطن عليَّ من سماكِ الأسطرُ

والأجرُ

ولتسقي شعري أنتِ يا عطرُ يا سقاءَ

يا غازلَ الأشلاءِ<sup>(2)</sup>

لكن نازك، في القصيدة نفسها، تستعمل الأمر بطريقة أخرى، وذلك في مخاطبتها

اليهود، فتوجهت إليهم بالأمر بأن يلقوا قنابلهم، ولها غاية من ذلك، تتضح في قولها:

ألقوا بأمر الله يا يهوذا

قنبلة ثقيلة وانشقُّ يا اخلدود

في باطن الأرض هنا. ولتنجسِ يا ماءُ !

جدوا ولا تسقي العطاش. انجسِ يا ماءُ !

متابعاً غزيرة تثرثر

بأمر رب الماء

لينبتق منك شذى وسكرُ<sup>(3)</sup>

(1) نازك الملائكة، يشير الرواة البحر، ص 42.

(2) نازك الملائكة، يشير الرواة البحر، ص 51.

(3) نازك الملائكة، يشير الرواة البحر، ص 48.



فهي تريد منهم أن يلقوا قنابلهم كي تنفجر عيون الماء، بل تأمر الماء - مستعجلة، مندفعة - بأن يتفجر ويسقي أولئك الجنود الصائمين، ويُنهى عطشهم. وتتوجه للجنود طوال القصيدة بأن يفتروا، لأن الأذان ارتفع، والماء انهمر وتفجر من الأرض، تقول في عبارة متكررة لازمة: "يا صائمون أفتروا، وفي أخرى، تصبرهم، وتعدم فيها بأن انقراج محنتهم وشيك لا محالة: يا صائمون انتظروا...".

وعندما تريد المرأة إزجاء المواعظ والحكم، فإنها لا تثني عن استخدام صيغة الأمر، وإن لم تكن توجه أوامرها إلى شخص بعينه، فنبيلة مثلاً في قصيدتها عبادة الزيف، تبني القصيدة على الأمر، ومن ثم تصوغ الحكمة على شكل مثل سائر، تقول:

انزع هباءك الثمينَ

إن جلستَ إليّ

إني..

ليس يُغريني الدمقسُ

أيقنتُ أن النفسَ

إن حرّيتُ

فليس الثوبُ يكسو

واعلمْ بأنّي لا أبالي..

..

النفسُ مظلمةٌ

لنُقمْ.. أصلحْ قناديل الروى

..

ارجعْ..

فليس هناك من أحذر

يردّ التائهين

إلى المرافق

ارجعْ إلى برّ الأمان

ارجعْ إليك<sup>(1)</sup>

وتستعمل نبيلة أسلوب الاستفهام، في قصيدة قلبيتك، لتوصل مشاعرها الصادقة

التي تكنها لحبيبها:

لماذا توعدّ الأبواب دوني؟      وتنساني، فيقتلني حبيبي

فكيف تذود عني بمغس طيفي؟      وكيف تقيم في ذاتي بدوني؟

أما أودعت نبضك في عروقي؟      وخطّ الله وعدك في جبيني؟<sup>(2)</sup>

وتقيم نازك الجزء الأول كاملاً، من قصيدة ثلاثية في زمن الفراق، الذي عنوانه في دروب الرياح، على الاستفهام، ويبدو أنها تحكي فيه عن وضع فرض عليها، وعلى كل مواطن عربي، دون أن تعبر عن ذلك صراحة، لكنها تطرح التساؤلات التي تُنبئ عن ذلك، وتظل حيرى في إيجاد إجابات عنها، فتسأل مثلاً:

هل يا حبيبي بعثركنا شاسعات البلاد؟

مَنْ يا ترى ألقى بنا للرياح؟

من يا حبيبي قد بنى بيتنا

هذا الجدار من ترى أسلمتنا للرياح؟

وهل ترى يأتي صباح؟

هل أسلمتنا البلاد للبلاد؟

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 70 \_ 75.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 98، 99.

واستعبدتنا الرياح؟<sup>(1)</sup>

وتوظف سعاد الاستفهام، إنكاراً لأفعال الرجل، في التعامل مع الأنثى، وإظهاراً  
للمعجب من فعله، فمن جملة ما تطرح من أسئلة، في قصيدة كُنْ صديقي:

فلماذا يا صديقي؟

لست تهتمُ بأشياء الصغيرة

..

فلماذا - أيها الشرفي - تهتم بشكلي؟

ولماذا تبصر الكحل بعيني..

ولا تبصر عقلي؟

وهكذا تظل ثلثي هذا السؤال: "لماذا؟..." طوال القصيدة، تحاول من خلاله أن تبين  
للرجل ما تريد الأنثى، ومحاولة - بكل قواها - أن تغير فيه شيئاً، على صعوبة ذلك. وتغذي  
إصرارها ذاك، باستخدام أسلوب الأمر المتكرر في الفعل كُنْ، لعل صوتها يجد له صدًى  
يوماً.

غير أن بعض الآراء تخالف ما ظهر، من خلال الدراسة، من لجوء المرأة إلى الأمر  
والاستفهام للتعبير عن مطالبها، فهناك مَنْ يرى أن المرأة تميل إلى الأساليب غير التوكيدية،  
وتقلل من أسلوب الأمر المباشر، من باب التآدب (الركة) في توجيه الكلام<sup>(2)</sup>.

لكن قد تصدق هذه الآراء، في كلام المرأة في شؤونها اليومية، أو حينما لا تغالبها  
زعة التمرد، أما حينما نقرأ لشاعرة، تنفر من القيود والنواهي والقوالب، التي فرضها المجتمع  
على المرأة، وحُتم عليها ألا ترفع صوتاً، بل أن تخفي وتتلاشى تماماً في مواقف بعينها، فإن  
أول شيء مستمر عليه (كلامياً)، هو القيود التقليدية المفروضة عليها فيه، وستصطنع لنفسها

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 112 \_ 114.

(2) ينظر أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 109.

منبرا، تروح منه، بصوت جهوري، بكل ما سكنت عنه، والشعر هو منبر الشاعرة، وفيه  
ستظهر أساليبيها في تكسير القوالب البالية، التي لم تعد تلائمها، فتأمر، وتستنكر، وتستفهم..  
هكذا أفادت سعاد من الاستفهام، في استنكارها أفعال المجتمع وثقافته بالمرأة، فألقت  
هذه الأسئلة:

ماذا تريد المدن النائمة.. الكسولة.. الغافلة، مني..

أنا الجريحة.. الكاسرة.. المقاتلة؟

..

ما تفعل المرأة في أمطارها؟

ما تفعل المرأة في أنهارها؟

كيف ترى يمكنها أن تزرع الورد

على هذي الجرد القاحلة ؟

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟<sup>(1)</sup>

ثم تحيب هي عما يريدون من المرأة أن تكون، ثم تبين هي ماذا تريد أن تكون،  
مستخدمة الاعتذار لهم، عن امتناعها عن أن تكون كما يريدون:

يبغونها مسلوقة..

يبغونها مشوية

يبغونها عروسة من سكر..

يبغونها صغيرة.. وجاهلة

هذي هي الوسايا العشر..

في حفظ تراث العائلة..

معدرة.. معدرة..

(1) سعاد الصباح، خلني إلى حدود الشمس، ص 88، 89.

لن التخلي قطُ (٢) عن أظافري

فسوف أبقى دائماً

أمشي أمام القافلة..

وسوف أبقى دائماً..

مقتولة.. أو قاتلة..<sup>(١)</sup>

ووظفت سعاد التنعيم الناتج عن أساليب النداء والتعجب والتمني، في ما بين جمل

إنشائية وأخرى خبرية، إظهاراً لأمنياتها ومشاعرها تجاه بيروت، تقول:

بيروتُ. يا قصيدة القصائد

يا وردة البحر.. ويا جزيرة الأحلام

يا عمري الجميل...

يا شعري الطويل..

يا فرحي كطفلة ضائعة..

...

ما أروع الأيام في (شتوة)

و(خلة)!!

..

يا ليتني مثل العصفير التي

تشتاق كل لحظة إلى بلاد الشام<sup>(٢)</sup>

وتستعمل نبيلة التعجب، لفرحتها بمهارتها في رسم لوحة لعيني حبيبها:

يا للوحة ما أروعها!

(١) سعاد الصباح، خلتي إلى حلود الشمس، ص 89، 90.

(٢) سعاد الصباح، خلتي إلى حلود الشمس، ص 140.

وجهي يتلأأ في عينيك<sup>(1)</sup>  
وفي قصيدتها 'خاسرة' تستعمل التعجب في قولها:  
يا الله..

ما أروع أن ألقاه

ما أصعب

حين يودعه

الراحل عنه<sup>(2)</sup>

- اسمية، وفعلية:

هناك ملمح يظهر في شعر المرأة، ألا وهو، كثرة ورود الجمل الفعلية فيه، ويمكن تفسير ذلك، بحسب وجهة نظر الباحثة، بأن الشاعرة/ المرأة، في حال انفعالها الشعوري والشعري، لا تملك إلا أن تتفاعل مع تلك الحالة؛ فتكاثف التراكيب ذات الفاعلية، أكثر من الوصفية الماددة. فضلا عن أمر آخر، هو أن المرأة في كثير من شعرها، تتحدث عن موضوع قضية المرأة، بلهجة متمردة، متفاوتة، صعيدا وهبوطا، بحسب طبيعة الشاعرة، وبحسب حالتها الانفعالية، ومدى شعورها بضغط الجو المحيط، وهي من أجل مواجهة ذلك، تسعى إلى كسر جدار الصمت وتفجير الكبت، والبحث عن التغيير، مما يحتاج الفاعلية، لا الوصف الساكن المادى.

وهذه الملاحظة تناقض ما أكله الباحث أحمد مختار عمر، كما أثبت تحليل الدارسين لهذه الظاهرة، التي تمت ملاحظتها من خلال كلام المرأة بشكل عام، وليس في شعرها

(1) نبيلة الخطيب، ومضى الخطاط، ص 22.

(2) نبيلة الخطيب، ومضى الخطاط، ص 68.

فحسب، فيرى أصحاب ذلك الرأي أن التعبير بالفعل يفيد سيطرة فعالة، أما التعبير بالاسم فيفيد قبولاً غير فعال<sup>(1)</sup>. لذا، تم نفي الأول عن وصف كلام المرأة، والصاق الثاني به.

في قصيدة ألباحثة عن الغد لتنازك، يلتفت انتباه القارئ كثرة الجمل الفعلية، مع ملاحظة أن كثيراً من قصائدها يتسم بذلك، فقد بلغ عدد الجمل الفعلية حوالي أربعين جملة، في حين كانت الجمل الاسمية خمساً فقط؛ إذ تكررت الجملة الفعلية (اللازمة) 'غداً نلتقي'، ومن جهة أخرى، فقد ظلت الشاعرة، طوال القصيدة تتحرك مع العبارة في تقلبات الزمان لها، فاستمت عباراتها بالفاعلية، كي تصف أحداثها، مقترنة بالزمن.

لكن، رغم أن الملاحظة ترصد تلك النتيجة المشار إليها سابقاً، يظهر أن موضوع القصيدة، والحالة الشعورية، يؤثران في مدى انتشار صيغتي الجمل: زيادة أو نقصاً، فمثلاً؛ تكثر الجمل الفعلية في قصيدة نازك مربية يوم تافه، إذ بلغت حوالي ستاً وثلاثين جملة، بينما بلغت الاسمية عشرين فقط، كان من ضمنها ست جمل، دخل عليها الفعل الماضي الناقص، فأفادها الزمن، بالإضافة إلى صيغة الماضي في الأفعال التامة الأخرى.

إن لهذا دلالة، إذ تحدثت عن ذكريات يوم مرّ في حياتها، وهي أسفة على انقضاء ذلك اليوم، وما تركه من ذكرى في حياتها، وقد استخدمت الشاعرة، للدلالة على ما يحمل لها من ذكريات حزينة، ألفاظاً تحمل هذا المعنى، مثل: انتهت، وانتجت، وبكت، وذكرى نغم يصرخ، وراثيا، ولعنة الذكرى، وقر الأمل الميت، وشحوب...

وفي وقفة نبيلة التأملية، ما بين الغفلة والصحوة، بين الزمن الذي ينقضي، وتوقف مع الذات، ومناجاة، وأحزان، وتعدد للمخاطبين من حولها (كالفرح، وقلق الصبح...)، تظل الأفعال تشكل النصيب الأكبر من جملها، في قصيدة ذاكرة الغفلة، إذ إن عدد الجمل الفعلية فيها ثمان وخمسون جملة، بينما كان عدد الاسمية إحدى وعشرين جملة، فعبرت عن كل الموجودات، وعن نفسها، بإكسابها صفة الفاعلية، ويلاحظ أنها أكثرت الفاعلية، رغم الجو

(1) أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 112.

الساكن الهادئ الذي يلف القصيدة (التأملية). فينبع بسكونية تلك الأفعال، في هذه الجمل،  
بما تحمل أفعالها من دلالات:

تتمطى في مرقدها

فوق النخل

وتحطّ على الزيتون

الشمس

..

في ظلّ الدمع

تناجي في حنفي

وتردّ عليّ

لهات أنّي

يا فرحي

..

لكني حين

تحلّ بيّ اليقظة

أنماهي في الصحو

فأمسك..!

..

لنتناوّم تحت قميص

من ظلّ السكّنى

بعضٌ يتلطّى ملبوحاً

والبعضُ يعبّ الحبّ



..  
نام الزغلول على كفي  
ضمته أنامل روحي

..  
سبقتني العزلة  
شربت من جرح  
كانت نسيته الغفلة  
في القلب  
فتاه<sup>(1)</sup>

وخصيصة أخرى تبرز في هذا السياق.. تلك هي قصر الجمل وتتابعها، وهو ما يمكن متابعته بيسر. وكذلك قصيدتها إليك سأوي، إذ تبلغ الجمل الفعلية فيها اثنتين وأربعين جملة، والاسمية إحدى عشرة جملة، تناجي فيها الله بما يحدث معها ويضطرها أن تأوي وتعود إليه، وتدعوه أن يجيرها.

ويظهر في قصيدة نبيلة دعوني فلاني أغني الثباين بين صيغتي الجمل، بشكل واضح، يلفت انتباه القارئ، إذ بلغت الجمل الفعلية تسعا وخمسين جملة، بينما بلغت الاسمية سبع جمل فقط، وهي أيضا قصيدة تتأمل فيها الواقع، وتنظر فيه من خلال عينين حزينتين يائستين، ويلاحظ أيضا أنها ربطت ما بين الجمل بالشرط والظرف، مما زاد في نسبة الجمل الفعلية، وفي ما يأتي طائفة من هذه الجمل:

ولكنني عندما طال صممي

تفتن صبري

وياح للحظة ضمعي بعمرى

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 11 \_ 17.

..

تراني إذا جنّ ليلى عليا..

يمهد الطفولة..

أغدو صبيّا..

فأعذب وألعب بين القوافي

وأعطر غيثاً..

وأروي النياقي

ولكنني إن أردت البكاء..

تعود الدموع إلى مُقَلَّتَيَّ..

وقد أجهشت بالبكاء شجوني

ولمّا بحثُ عن الأفق..

أنشد فيه الأساعا..

تواري..

وضاقت مساحة صدري

فنزّ من القلب..

نزّ أنيني..<sup>(1)</sup>

وهكذا تراوح الشاعرة بين الظرفية والشرطية، وهي في ذلك كله، لا تستغني عن

العطف، فتصرف الأفعال رصفاً، وتطبع القصيدة بطابع حركي.

واستخدمت نازك الأفعال بكثرة في قصيدة "جنازة المرح"، إذ بلغت الجمل الفعلية

ستين جملة، في حين بلغت الاسمية ثمانين جملة. وفي الأفعال، كثيراً ما امتلكت الشاعرة

(1) نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ص 89 - 91.

الفاعلية هي بنفسها، فأُسندت الأفعال إلى ضمير المتكلم، مثل أَسْنَدْتُ وأَرْسَلْتُ، وجعلت بعضها متصلاً بحرف الاستقبال: سَأَخْلُقُ / سَأَسْأَلُ.

لكن قصيدة "ذكريات" لا تتطابق مع أكثر القصائد الأخرى؛ ففيها ترتفع نسبة الجمل الاسمية، لاسيما المبدوءة بالفعل الماضي الناقص 'كَانَ'، لتساوى الفعلية تقريباً مع الاسمية (ثلاث وأربعون جملة فعلية تقريباً، واثنان وأربعون جملة اسمية)، لأنها تصف أحداثاً، وتحكي وقوعها في الزمن الماضي، مع الإشارة هنا إلى أن تلك الأحداث، من خلال ما يبدو من سرد الشاعرة لها، أحداث متخيلة غير واقعية، أو هي من الأحاديث، التي حدثت بها نفسها في الماضي:

كَانَ صَمْتُ رَاكِدٍ حَوْلِي كَصَمْتِ الْأَيْدِي  
مَاتت الْأَطْيَارُ أَوْ نَامَتْ بِأَحْشَاشٍ خَفِيَّةٍ  
لَمْ يَكُنْ يَنْطَلِقُ حَتَّى الرُّغَبَاتِ الْأَدْمِيَّةِ  
غَيْرِ صَوْتِ رَنْ فِي سَمْعِي وَذَا بَا...<sup>(1)</sup>

- طول الجمل، وقصرها:

يُنْظَرُ إلى لغة المرأة من زاوية طول جُمْلَها وقصرها، فالمرأة تستعمل جُمْلًا قصيرة وأقل تعقيداً، ويميل الرجل إلى الجمل الطويلة، التي تتطلب على التعقيد والتجريد والافتراض؛ ليتمكن من السيطرة على الكلام، ولفت الأنظار<sup>(2)</sup>. وأرجعت فرجينيا وولف سبب ذلك إلى أن الجملة بشكلها الصارم والمحدد، هي من صناعة الرجل، لذا، لا تستطيع المرأة أن تُكَيِّفَ أفكارها، وأن تصبِّها في قوالب من تلك الصناعة<sup>(3)</sup>.

(1) ديوان تازك الملائكة، ج 2، ص 174.

(2) عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 133.

(3) Sara Mills, The Gendered Sentence، ص 133، 134.

وقد أشار جسر من إلى هذه القضية، فالرجال يستعملون التراكيب الطويلة، ويلجأون إلى أدوات الربط، في حين أن المرأة تقوم برصف الكلام وتنسيقه، فتضيف الجملة إلى الجمل الأخرى، وتتدرج في ترتيب الأفكار الواضحة قواعدياً ومضمونياً<sup>(1)</sup>. فإلى أي حد تصدق هذه السمة على شعر المرأة؟

تمثل قصيدة رؤياً لنبيلة، نموذجاً للقصيدة الطويلة ذات الجمل القصيرة المتتابعة، فهي، رغم أنها كانت تسرد فيها رؤيا، وأرادت منها أن تكون موعظة لابنها، قد كثفت الأحداث والأفكار، واختزلتها في جمل بسيطة متتابعة، ذات موسيقى عالية تجعل خيط الحكاية مشدوداً، ومن ثم، تشد انتباه القارئ، ففي مفتتح القصيدة مثلاً، تقول:

شاهدتك بين الناس مُسجى

ورأيتُ نساءً وحشيات

مُزقن ثيابك

أُلدت إلى كفئك

فتسرّب بين أصابعهنّ تقويا...<sup>(2)</sup>

وتختتمها باعتذار سيدة الحكمة للعبد الضال، مما سردت له مما يكلم الفؤاد، بهذه الجمل القصير المتتابعة، بنوع من التعويض عن تلك الإطالة:

يا هبد الله..

هذا ما كان بنومي

إن سرّك ما بلغتك

فهنيئاً لك ميلادك

وإذا أوجعتك بسياطي

(1) Otto Jespersen, Ibid, p 251.

(2) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 21.

ساعني..

فلقد أبكىتك وبكىت<sup>(1)</sup>.

وتستعمل سعاد عبارات قصيرة في استغاثتها جمال عبد الناصر، في قصيدتها من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر، فبعد أن كانت عباراتها تتسم بشيء من الطول النسي، في بداية القصيدة، عندما كانت تصف أعمال عبد الناصر وما كان يشكله للأمة، عمدت إلى تقصير العبارات وتتابعها، باستعمال العطف، من دون أن تشكل جملاً تامة، فقد كثفت الفكرة في مناداته وهو في مثاه (القبر)، وروت له بعض ما حصل من بعده، في يأس وخيبة أمل، تقول:

يا ناصرَ العظيم.

هل تقرأ في منفاك أخبار الوطن:

فبعضه معتصبٌ..

وبعضه مؤجّرٌ..

وبعضه مقطعٌ..

وبعضه مرقّعٌ..

.....

يا ناصرَ العظيم،

لا تسأل عن الأعراب

فإنهم قد أتقنوا صناعة السباب

وواصلوا الحوارَ بالظفرِ والأنياب

وحاصروا شعوبهم بالنار والحراب

يا ناصرَ العظيم..

(1) نيلة الخطيب، عقد الروح، ص 38.

ساعني.. فما لدي ما أقوله

في زمن الخرابة...<sup>(1)</sup>

فلم تجد الكثير لتقوله، لذا استيأست، واختصرت من الكلام، بعد ما شكت لعبد  
الناصر ما شكت.

ولنبيلة صورة لمشهد صامت الكلمات، عندما تقابل الحبيب، وقد جاءت عباراتها،  
في تصوير ذلك المشهد، متناسبة مع حجم الكلام في الواقع، فكانت العبارات قصيرة، مكثفة  
المعنى، تشير إلى مدى الحب الذي يجمعهما، مع ما يسيطر عليهما من صمت حين يلتقيان:

فأنا حين أقابله

تصغرت كلماتي

من قلبي

لتقرّ إليه

وأحسّ بآني

امرأة أخرى

بين يديه

أنبضه...

يستوقفني النبض

يسألني:

كيف...؟

لماذا...؟

ما هذا...؟

تخذلني كلماتي

تساقط أوراق خريف

(1) صمد الصباح، ظفيت امرأة، ص 142، 143.

في باحة صمعي

إلا أنني..

حين أكلّمه

أتماهي في كلّ خلاياه

وحين يكلّمني

أشعر أنّ له في صدري

قلبا ينبضي! <sup>(1)</sup>

وهو موقف يغلب فيه الصمت، والمرأة هي الأكثر صمتا فيه على وجه الخصوص.

وبتتابع الجمل القصيرة، تبني نبيلة معظم قصيدتها أللوحة، تقول:

كنت أحاول

أن أسرقَ الملح

من المرأة..

تستيقظ روحي

أنظر من أكرة قلبي

وأنام...

في دائرة أثري

كنت تطوف

كسرب حمام

الدهشة تقطر

من كل مسامات الوقت <sup>(2)</sup>

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، ص 27 \_ 29.

(2) نبيلة الخطيب، ومن الحاطر، ص 20، 21.

## رابعاً: المعجم النسوي:

نستطيع أن نقع على معنى المعجم الشعري من تعليق الناقد بارفيلد: "... في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جمالياً، فإن ذلك يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"<sup>(1)</sup>. وهذه الخاصية، يمكن توظيفها في النظر إلى شعر المرأة ودراسته.

لا شك في أن هناك معجماً ضخماً للشعر النسوي العربي المعاصر، يضم كثيراً من المفردات بدلالاتها ومعانيها وإشاراتها الخاصة. ومفردات هذا المعجم ليست حكراً على الشواعر، لكنها أكثر استعمالاً لها، وبعضها يمكن أن تكون خاصة بالمرأة، لاسيما تلك المتعلقة بطبيعتها البيولوجية، واهتماماتها، وقد يكون لكثير منها دلالات غير دلالاتها في استعمال الرجال. ومن هنا تنشأ الخصوصية لهذا المعجم.

فمعجم المرأة يحوي تلك المفردات، التي تدور حول محور اهتمامها، وتجسد المترادفات التي تنتميها من اختيارات متعددة، تنتج عن ذوقها وميولها، وهناك من الباحثين من يرى أن المرأة تميل إلى الألفاظ السهلة واللينة المأخذ، أما الرجل، فيُشرب حديثه ألفاظاً صعبة ومعقدة<sup>(2)</sup>. ويصف جيسبر من مفردات المرأة بأنها أقل من ناحية الكم، (إذا أردنا أن نؤلف معجماً من مجموع مفرداتها)، لكن مفرداتها، في الوقت نفسه، أكثر تركيزاً وتكثيفاً للمعنى، منها عند الرجل<sup>(3)</sup>.

ولشواعرنا الثلاث، بحسب ما يشي شعرهن - معجمهن الشعري، الذي يمكن من خلاله رصد بعض الخصائص الشعرية. فننازك تكثر في شعرها الألفاظ التي تتصل بالأحاسيس والمشاعر، مثل قصيدة "الغاز"، و"جحود"، وغيرهما. وذكرها للمفردات أحسن

(1) نقلاً عن عمود فهمي طاهر حامر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1987. ص 149.

(2) عيسى يرهومة، مرجع سابق، ص 131.

(3) ينظر. Otto Jespersen, Ibid, p 253.



وأشعر صراحة (دون التفصيل في نوع المشاعر من حب وكره...)، قد يكون دليلاً على صحة ما يقوله بعض الدارسين، من أن المرأة لا تلجأ إلى الكلام القاطع المؤكد، وإنما تقول ما تريد بعبارات (مطاطية)<sup>(1)</sup>، مرنة، قابلة للتأويل، وللصواب والخطأ، حتى ترفع عن نفسها الحرج في مصداقية ما تقول. ومن ناحية أخرى، فإن المرأة كثيراً ما تركز على مشاعرها الذاتية، في مواقفها المختلفة في الحياة، فحكمها على الأشياء يتبع عادة من منطلق عاطفتها، فتظل الأشياء خاضعة لحكم قلبها وهواها. ومثل هذه التعابير تضطر الشاعرة إلى التركيز على ألفاظ بعينها تعين على توفير الهدف من العبارة.

وتكتفي نازك أحيانا بالتعبير عن مواقفها، تجاه ما يحدث لها في الحياة من أحداث مختلفة، بوصف مشاعرها تجاهها، ففي إحدى القصائد، وصلت إلى حالة تناقض، بعدما أحست أنها تتجه، في خط سيرها، نحو الهاوية، فلجأت إلى القضاء على أحلامها والمثل العليا التي كانت تنشدها، فكثرت لديها الكلمات، التي تدل على مشاعر الكره والحقد؛ مثل: مججت/ أبغضت/ كرهت (مكررة)/ عفت (مكررة)/ دفنت/ حقرت<sup>(2)</sup>.

وهذه الكلمات تشكل ردودها على المجتمع في ما ألهمت به في قصيدة "ثهم": إذ ردت على المتهمين ب: أحسن (باشتقاقاتها)، وأعبر، وأبكى، وأضحك، وتمقت، ونكره، وأحب، وعاطفتي، وعاشقة، وتهوى، وأحقر، وعواطفها جمدت، وقلبي، وشعور، وأعشق... وقد مزجت هذه المشاعر مع أجوائها المفضلة، التي تعدها معبرة عن الواقع، ولا مناص منها (الظلام، والظلال، والصمت، والدياجي...). ولا يمكن أن تتوافر، في شعر رجل، كل هذه المفردات، بالكثرة نفسها، والدلالة عينها.

وفي قصيدة سعاد السمعونية الرمادية، من ديوانها "أخطني إلى حدود الشمس"، تعبّر عن تلمّرها من أشكال التخلف، التي يعيشها العالم العربي، وسأها من الموت الروحي،

(1) ينظر أحد مختار عمر، مرجع سابق، ص 106.

(2) ديوان نازك الملائكة، ج 2، ص 121 \_ 123.

الذي أصاب الناس، فوظفت ألفاظها الخاصة، التي ترى في تحققها على أرض الواقع، تحقّقاً للحياة والحرية، والعنوان يحمل الدالتين: السفوفية للحياة المنتظرة، والرماد للموت الواقع. وقد بثت في القصيدة، ما يحقق هذين المعنيين، فاستعملت لفظة الشعر (وشكل قوله أهم أداة لديها لبث الحياة، وتكرر ورود اللفظة ست مرات، فضلا عن لفظي الشاعر، والشعراء)، والموسيقى، والأزهار، والورود، والألوان، في مقابل الكلمات الرمادية، التي أشارت إليها في العنوان، التي هي دلالات الموت الواقع، فاستعملت مفردات مثل: القتل (وقتل، ومقتول، وقتل)، وموتى، وجمجمة، وقبر.. وبذلك وظفت هذه المفردات، بكل ما تدل عليه في إضافتها إلى التراكيب المختلفة، في نقل الفكرة، التي تريد إيصالها.

وعبرت سعاد أيضا، عن تمرداها على تعامل المجتمع مع المرأة، فاستعملت المفردات، التي تعدها تعبر بشدة عن وأد المرأة، لاسيما كلمة تختن، مضافة إلى القصيدة الأنثى، لتدل على كل أشكال القمع، التي تمارس ضد المرأة، كما كررت كلمة عورة خمس مرات، وركزت على تركيب هذي بلاذ، وكررتها عشر مرات، وكررت المرأة، وما يدل عليها من ألفاظ ك أنثى، ونساء، وعروس، وصغيرة، وجاهلة، (تكررت خمس عشرة مرة). والعائلة ثلاث مرات. وسعاد تكرر كثيرا في شعرها لفظة العائلة، والقبيلة، لتظهر مدى تمرداها على قوانينها الموروثة ضد المرأة.

وفي قصيدة نازك الخروج من المتاهة، عبرت عن غربة واضطراب يكتنفان حياتها، وعبرت عن ذلك بوصف المتاهة، وهي مثل قصيدة الأفعوان، تختار لها أماكن لا تؤدي بمن يدخلها إلى مخرج. لذا استعملت كثيرا من ألفاظ المكان التي تصب في هذا المعنى، مثل: التيه، والعنمة، وغابة الضباب، والدهاليز الملوثة، والغيب، والدخان، وسلم لولي، وسلم زبقي، وجو معكر، والعنمة اللولية، ومتهافتا النكراء، وطريق مخيف أسود اللون خلي الظلال، الأفق اللاتنهاي، وشاطئ ما له حدود، والمتاء، وتيهنا المكفهر.

ويكثر عند نازك ترديد الألفاظ الدالة على الصمت، ومقابلته (الصوت) بمختلف درجاته وقوته). واللون القاتم وما يدل عليه، يكاد يسيطر على نفسها ويملاً قصائدنا. وكذا الألفاظ الدالة على الزمن، وهذه الملاحظة واضحة جداً، كذلك، في شعر نائلة الخطيب. والأمثلة أكثر من أن تُحصى، يستطيع القارئ أن يلاحظها إذا تصفح آياً من دواوينهما. وتردد نازك الألفاظ الدالة على الحزن؛ ففي قصيدة "في جبال الشمال" (من ديوان شظايا ورماد)، التي تحكي فيها عن البعد والوحدة والخوف، تردد ألفاظاً مثل: الأسى، والحزين، والسكون، والصمت، والحنين، والظلام، والدجى، والرجوع، والعودة... بل تكرر ترديد هذه الألفاظ بشكل لافت. ولم تستطع نازك أن تصوّر عوالمها، بالوحدة والخوف والحزن، لولا الاستعانة بهذا النمط من المفردات.

ومثلها قصيدة "ذكريات" (من ديوان شظايا ورماد)، التي وردت فيها كلمات: الليل الشتائي، لغز، خيال، ظل، ظلمة، صمت، ارتعاش، البرد، الآلام السوداء.. وهذه ألفاظ مكتنزة بالدلالات، التي تريد الشاعرة الإعراب عنها.

وفي مريثتها لعمتها، تكثر من ألفاظ الحزن والدموع والبكاء، ويسيطر عليها الشعور بالاحتراق لشدة حرارة مشاعرها (إحدى عشرة لفظة في القصيدة). كما تشيع فيها لفظة "آه" التي للتفجع. والرجل لا يلجأ إلى مثل هذه المعاني حين يرثي، ومن ثم، فهو لا يحتاج إلى مثل هذه الألفاظ عادة. ورناء الشعراء الكبار لا يقدم مثل هذه المجموعة من المفردات. ورناء جرير لزوجته، ورناء الجواهري لأخيه جعفر ولزوجته، خير مثال.

وفي الكوليرا، تورّد نازك الكثير من ألفاظ الصمت المزوج بالحزن والموت، وما يقابل ذلك الصمت من صراخ وأنين، وأمثلة ذلك: سكّن/ وقع صدى الأنات/ الصمت/ صرخات/ حزن/ صدى الآهات/ الساكن/ أحزان/ تصرخ/ يبكي صوت/ الموت/ الصراخ/ وقع خطي/ أصغ/ أصغ للباكِتا/ اسمع/ موتي/ يندب/ عزون/ لاصمت/ لا يسمع/ أصداه/ رجع التكبير/ نوح/ زفير.

ويرتبط بالحزن عند المرأة الدموع، والبكاء بكل أشكاله، فمثلا تقول نبيلة الخطيب في موقف تأبين ميت (وقد كانت تحكي رؤيا):

فوقفتُ أناذي في الناس

حيّ على سكب الدمع

لنفسه في ليلة عرسه<sup>(1)</sup>

على أساس أن سكب الدموع طقس من طقوس موقف الموت، بل هو وسيلة تعبر بها المرأة، شعوريا، أو لا شعوريا عن مشاعرها في مثل ذلك الموقف.

وقد وردت لفظة المرأة عند نازك مختلفة الدلالة عما تعنيه بها المرأة عادة، وما تشكّله المرأة لديها، فهي عند المرأة عموما رمز تبحث فيه عن جمالها، وإن كان ثمة عيب في وجهها تقوم بإزالته وتلافيه. أما نازك في وجوه ومرايا، فقد استخدمتها استخداما آخر، فقد بحثت فيها عن ذاتها، في وقفة تأملية مع نفسها، ورات الذات المنعكسة كيانا مسخا، وازداد الأمر سوءا، بعد أن حطمت المرأة، فاستحالت مرايا، تعكس ألف وجه، فأصبحت ذاتها متشظية إلى ذوات كثيرة، وتكشفت لها عيوب ذاتها.

ومعنى ذلك أن الشاعرة تحمل اللفظة دلالات شعرية مبتكرة، مما يغني معجمها. وإن كانت هذه الألفاظ قد وردت في شعر الرجال، فإن ورودها قليل، وتكرارها غائب، ودلالاتها مغايرة، بحسب السياق الذي ترد فيه. ولا شك في أن ورودها في سياقات شعر المرأة تختلف بحسب طبيعتها، وطبيعة الموضوعات التي تكتب الشعر فيها.

واستعارت نبيلة أيضا، الألفاظ التي تدخل في دائرة طقوس العبادة، لتعبر بها عن أهمية الحب وعظمته عندها، ففي قصيدتها عبادة، تعمّدت حشد مثل هذه المفردات، مثل: عبادة، التهجد، يتلو، فاسجد، وأنو الإقامة، للشهادة<sup>(2)</sup>. وفي قصيدتها صلاة النار، أمثلة

(1) نبيلة الخطيب، عقد الروح، ص 29.

(2) نبيلة الخطيب، ومضى الحاطر، ص 9، 10.

أخرى تصب في المعنى نفسه (تعظيم الحب، حتى القداسة)، مثل: صلاة، توفياً، استقبل  
(ولّى وجهه شطر القبلة)، سجدتك، صلّ قيام الليل...<sup>(1)</sup>.

في قصيدة نازك سوسنة اسمها القدس، التي تعد قصيدة قومية، وقد أثرت اختيار  
مشهد الحساب، الذي سيكون يوم القيامة، للتعبير عن الخسارة الفادحة لضياح القدس.  
ورغم قسوة الموقف وصعوبته، فضلاً عن موضوع القصيدة (قومية)، إلا أنها لم تجرد مناصاً  
من خياراتها الأثرية في المفردات التي استعملتها في القصيدة، يظهر ذلك جلياً في الأسطر  
(المتفرقة المجتزأة من القصيدة)، الآتية:

واستبنت العوسج المشعّب في شفتينا وفي شعرنا

إذا نحن مُتنا وحامينا الله:

قال: ألم أعطكم موطناً؟

أما كنتُ رقرقتُ فيه المياة مرايا؟

وحلّيته بالكواكب؟ زيتته بالصبايا؟

ولونّت حتى الحجر؟

أما كنتُ فجرتُ فيه البنايم، كلّته سوسنا؟

سكبتُ التالّق والاخضرار على المنحنى؟

أما كنتُ ضوّاتُ بالألحم المنحدر؟

وفي ظلمات لياليكمو، أما قد زرعتُ القمر؟

فماذا صنعتم به؟ بالروابي؟ بذاك الجنى؟

بما فيه من سكر وسنا؟

..

نعم! قد مُنحنا الذرى والسواقي ومجد التلون

(1) نبيلة الخطيب، صلاة النار، 7.

وهُدبَ النجوم، وشعر الحقول

فبانت كزنيقة في هدير السيول

..

بسوسنة اسمها القدس، نامت على ساقية

وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول

فماذا صَنَعْنَا بوردتنا الناصعة؟

إلهي تعلم أنت، ونعلمُ، ماذا صَنَعْنَا

بوردتنا، قد نزعنا، نزعنا

وَرِيقَاتِهَا ودَلَقْنَا شَذَاهَا الْحُجُولَ<sup>(1)</sup>

في موقف حساب وعقاب، جراء ضياع الوطن، ولنا تصوّر هول المشهد، حين  
يحاسبنا الله، وكيف سنقف بين يديه، وماذا سنقول، ومَ ستجيب؟

لقد صوّرت نازك المشهد بقوة، تحمل الكثير من التأثير في نفس المتلقي، لكن بطريقة  
القوة الأنثوية، كمن يتجرّع سُمًا بنكهة العسل، فالقصيدة تمتلئ بالمفردات الوردية العطرية،  
لكنها صَبَّتْ في دلالة مغايرة لما هو معتاد لها أن تكون فيه من سياقات. ففي حساب الله لنا،  
وردت مفردات: رقرقتُ، ومرايا، وحليّته، وزيتته، ولوّنتُ، وكللته سوسنا، والتألق  
والاخضرار، وعابقا، وضوأتُ، والألجم، والقمر، وسكّر، وسنا.. وفي إجابات الناس،  
وردت مفردات: هُدبَ النجوم، وشعر الحقول، وزنيقة، وسوسنة، والمساجد العنبرية،  
ووردتنا، ونزعنا وَرِيقَاتِهَا، ودَلَقْنَا شَذَاهَا.. إنه عالم ينفرد بخصوصية ظاهرة.

لقد أكثرَت الشاعرة من ذكر المفردات، التي اعتادت استخدامها، وتكاد تكون  
الأشيع في معجم المرأة، من مثل بعض أجزاء الجسد، كالشفتين، والشعر، والهُدب. وما يخص

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 39 \_ 43.

المرأة كالزينة والمرايا. فضلا عن ألفاظ الحواس المختلفة، في مزج للبصر، والسمع، والشم، والذوق... مما يرتبط ارتباطا وثيقا بصور المرأة، ويكثر في شعرها.

لكنها تعود إلى ذكر الضباب، وهو جو دائم الحضور لديها في أغلب قصائدها، فوردت اللفظة ثلاث مرات في أربعة أسطر متتابة، لتغير ذلك الجو الوردى اللون:

ونخشى غدا أن يجيء الضباب،

وليل الضباب يطول

وفصل ما بين أقدامنا والوصول

وقد تمتطى عصور الضباب بنا، وتزول<sup>(1)</sup>

ويمثل المفردات المشرقة السابقة، في مشهد يفيض بالمرارة، التي تملأ نفس نازك، توظف مفردات رقيقة في خطابها للملكة<sup>(2)</sup>، في قصيدة الملكة والبستان:

وفيه يذوق الضوء إلى قلب المناقيذ

وتفضل المواجيد

تدوس الريح - إذ تعبر في المرج - سجاجيد

من العشب الطري

إنه بستان ثوارٍ وزيتونٍ شدي

في ثراه القمرى

سندباد، ونهور، وتواريخ قديمة

لم تزل فيها بقايا غمغمة من تراتيل وخيمة

نقلتها شفة الريح وألقى

(1) نازك المللكة، للصلاة والثرثرة، ص 43.

(2) الملكة المصودة هنا هي الملكة إليزابيث، ملكة بريطانيا، ومناسبة التصديق، إهداء اليهود قطعة أرض من أراضي فلسطين للملكة، وقبولها لها، تعبيراً عن صداقتها لهم. ينظر ديوان نازك للصلاة والثرثرة، ص 77.

عبرها ليلُ فلسطين همومه

ونداه وغيومة

وقع البستان في الأيدي اللثيمة

صادر الباغي نسيمه

ويده بعثرتْ نسريته، جزّت كرومه

حصدت حنطته، أوراده الحرّى، نهمه

..

ومالكُ ذلك البستان قد شرّد في تيه الأعاصير

يرى تربته مسيئة، يُبصر تهويد الأزهير

وبلور سواقيه مُباح للخنازير

وأهلوه عطاش في الخيام

سكنوا في شفة الجرح بقايا من عظام

ثم ماذا؟ فُرع السارق يهدي الملكة

فلذة من حقلنا مخضلةً علواء مثل الليلكة<sup>(1)</sup>

لكنها، خلال ذلك الجرح، الذي تصوّر فيه البستان بأزاهيره، ونسيمه، وعطوره،

وخضرته، تدمس بين الكلمات، ما يُنبئ عن الرفض، مثل: تلوس الريح، ويستنان ثوار،

وهوموه، وصادر الباغي، وجزّت، ومسيئة، وتهويد الأزهير، ومباح للخنازير، وفُرع

السارق.. لكنها تظلّ تسلّط الضوء على المشرق من المقرّبات وتبيي الصورة من خلالها.

وفي قصيدة ويقي لنا البحر، سردت نازك إحدى ذكرياتها عن قوة جدها، التي

تجعلها تراه يشبه البحر، والحادثة تتعلق باندلاع حريق عظيم، وصفت شدة عظّمته بعدة

أوصاف، هذا أحدها:

(1) نازك الملائكة، للصلاة والثروة، ص 78 \_ 80.



ويُنذر أن يتغذى خلودًا،

شفافًا،

ظفائر<sup>(1)</sup>

ثم في وصفها لردة فعل جدها العنيفة جرّاء ذلك الحريق، تأتي بمفردات دقيقة،

تقول:

وأقبل جدي مندفعًا مثل موجة بحرٍ

وأرسل صيحة هولٍ وذعرٍ

تحدّر في عنف إحصار نوء، يسبّ ويلعن

شتائم مطر وحنان، شراسته بيت شعر ملحن

وهمس صلاة، ولحمة فجرٍ

وزورق عطرٍ

ومدّ السباب على شفتيه غدير ملوّن

وأطفأ جدي الحريق، وأنقذ هديي وشعري<sup>(2)</sup>

فترأت لها شتائم على شكل غدير ملوّن، وضوء لحمة، وسمعه شعرًا ملحنًا،

وهمس صلاة، بعد أن لمست فيها الحنان، في كل هذه الصور، التي تتداخل فيها الحواس.

وقد ركزت على هديها وشعرها على أنهما أهم شيئين تم إنقاذهما.

إن تركيز الشواعر على بعض أجزاء جسم الإنسان له الكثير من الدلالات، والمرأة،

بشكل عام، تتحاشى ذكر كثير من تلك الأجزاء، وهذا ما يراه جسر سن، فعنده، مما لا شك

فيه أن النساء في جميع أنحاء العالم، يشعرن بالحجل من ذكر بعض أجزاء الجسم البشري<sup>(3)</sup>.

(1) نازك الملائكة، بغير ألوانه البحر، ص 19.

(2) نازك الملائكة، بغير ألوانه البحر، ص 19، 20.

(3) Otto Jespersen, Ibid, p 245.

وفي قصيدة نازك الـناتمة في الشارـع، وصفت الفتاة المشردة جسدياً، واقتصرت في وصفها ذاك، على بعض أجزائه، تقول:

الإحدى عشرة ناطقةً في خدَّيها  
في رِقةٍ هيكلها ويراءةٍ عينيها  
ضمنتُ كفيها في جَزَعٍ في إحياءٍ  
وتوسدتِ الأرضُ الرطبةَ دون غُطاءٍ<sup>(1)</sup>

وترى الباحثة بشرى البستاني في حديثها عن حضور الجسد في شعر أمال الزهاوي بوصفها شاعرة عراقية، أي أنها من بيئة محافظة، تفرض عليها أن تستعمل رموزاً تعبيرية محافظة في الحديث عن الجسد، وارتأت أن الكبت، وقتل الطموح، وممارسة القمع ضد المرأة، تحولها إلى مخلوق منكفئ، متعب، ومن ثم، فإن حضور الجسد في شعرها يعد حضوراً سلبياً بارد الفعل<sup>(2)</sup>. لكنها هنا، خصت بالحديث الشاعرة العراقية، وجعلت هذه النقطة فارقة بينها وبين الشاعرة العربية. ثم إن هذا يعد نوعاً من التعميم في الحكم، فالمرأة، وإن انثنت عن ذكر أجزاء معينة من الجسد، أختت المساحة التي استبقتها لنفسها وملأتها تماماً، فأولت عناية كبيرة لكل جزء ركزت اهتمامها عليه، فلم يكن الحضور بارد الفعل، ولا مسلوب الإرادة. فضلاً عن أن الشاعرة أيضاً استغلت الحواس، التي تعتمد على الجسد، استغلالاً فعالاً، على نحو ما ظهر في موضع آخر من هذه الدراسة.

فالمرأة في الشعر، وفي إشارات معينة، وسياقات محددة، تحتاج إلى ذكر بعض هذه الأجزاء، وتكون الحاجة ماسة إليها، بوصفها أقرب ما يمكن لها أن تعبر من خلاله عما بداخلها، فالعيون مثلاً، وسيلتها للتعرف على ما بدواخل الناس، وسيلتها كذلك، للبروح عما في نفسها عما لا تستطيع قوله، كما أنها موضع الدموع، التي ترافقها، في كثير من مواقفها

(1) ديوان نازك الملائكة، ص 270.

(2) ينظر بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 114، 115.

في الحياة، من أحزان وذكريات، وأفراح، وشعور بالخيانة والخيبة، أو اليأس والتذمر... ف الجسد ليس مجرد حيز في المكان، بل هو رؤية وتقل للذات إلى الوجود<sup>(1)</sup>.

فمثلا، تكررت لفظة 'الشفاء' في قصيدة 'الماء والبارود' لئلا نأخذ اثني عشرة مرة، والقسم ثلاث مرات. والشفاء هنا لها دلالة خاصة ترتبط بموضوع القصيدة - فضلا عن كثرة ورودها في شعرها، بل في شعر المرأة بعامة -، فالقصيدة تصور عطش الجنود المصريين في سيناء في حرب رمضان، والعطش الذي أصاب هاجر وابنها إسماعيل عليه السلام، في استدعاء الشاعرة للقصة، فالشفاء هي موضع الإحساس بالعطش، وهي التي تتوسل وتدعو.. لكن الشاعرة أضافت الشفاء إلى الغيم، والأصل أن الغيم هو الذي يُمطر ويسقي الشفاء، وفي تركيب آخر يكتسب جِدة، أضافت الشفاء إلى البارود في قولها:

يسقيهم الله رحيقاً نابعاً من شفة البارود<sup>(2)</sup>

إذ كان تفجير العدو للبارود، سبب تدفق المياه من تحت الأرض. وبما أن القصيدة تركز على الشعور بالعطش، فقد وردت فيها كلمة 'العطش' بتصرفاتها خمس عشرة مرة، وجاء 'الماء' في ثمان وعشرين مرة، و'يشرب' في خمس مرات، و'يسقي' في تسع مرات، فضلا عن مفردات أخرى ذات صلة مثل: 'يل'، و'يرطب'، و'يسيل'، و'ينهمر'، و'ينجس'، و'يقطر'، و'جداول'، و'ينابيع'..

إن هذه الأجواء التي يرتبط فيها الإنسان بربه، في موقف يعتلى خشوعا، ودعاء وأملا بعد اليأس، جعلتها تُبقي على أجواء الحزن والبكاء، فتكررت مفردات البكاء والدموع اثني عشرة مرة، والعويل أربع مرات، والحدود والأهداب (التي تتشكل بالدموع) عشر مرات، والحزن ثماني مرات، لكن انبجاس الماء كان يشكل جوا آخر، فرافقه مفردات الرحمة والحنان لتتكرر تسع مرات، لمراوحة الشاعرة بين أجواء اليأس والأمل.

(1) ريم الحياوي، صورة الجسد في الشعر النسائي التونسي، قلا عن بشرى البستاني، مرجع سابق، ص 113.

(2) تارك الملائكة، بشرى لؤلؤه البحر، ص 48.

كما أنها أبقت على خيط من الصلة بالكلمات الرقيقة المشرقة، (مثل الورود ثماني مرات، والعطور ست مرات)، أوصافاً لأصوات النداء والتساييح، والحدود والشفاه.. وفي قصيدة نازك سَهَرٌ، التي تشتعل بالخواص، ترد بعض ألفاظ أجزاء الوجه، فمثلاً وردت لفظة الشفاه خمس مرات، والعيون خمس مرات، والدموع التي تنسكب من العيون (إذ يلزمها الحزن دائماً) ثلاث عشرة مرة، والمذهب ثلاث مرات، والحدود ثلاث مرات.

## الغاية

إن هذه الدراسة تعدّ خطوة، في طريق دراسة شاملة لأدب المرأة، وذلك يحتاج إلى تكاتف جهود باحثين، لتكون أقرب إلى موسوعة الشواعر المعاصرات، بعمق، وتبني للجزيئات وجماليات الشعر النسوي، بكل ما يحمل من خصوصية.

وهذا لا يعني، بحال من الأحوال، أنني أدعي إمكانية حصر نتاج المرأة الشعري في دراسة جامعة معينة، أو أن الموضوع يمكن أن يكتمل، لأن هذا النتاج ممتد بامتداد الإنسانية، ولا يمكن حصره، لكنه يحتاج إلى أن يُدرس بطريقة تُظهر طبيعة اختلافه عن نتاج الرجل.

لم يبق لي إلا أن أقول: إنه على الرغم من وجود اختلافات في الآراء، حول تحقق أدب نسوي، ذي ملامح خاصة، كثرت أو قلت.. ومهما أثبتت الدراسات ذلك، وعلّق النقاد عليها، يظل جميعنا يلمس في تمهية الواقع، ومدرسة الحياة، مدى الاختلاف اللغوي بين الجنسين، شئنا أم أبينا، فكلنا يرى أن المرأة تعبر عن المواقف بطريقة لها هي، المختلفة عن الرجل، كما أن المواقف، التي تلتفت إليها، وتُبدي تجاهها اهتماما بالغا، تختلف عن تلك التي تشكل محور اهتمام الرجل. والشعر، الذي هو أحد أشكال التعبير اللغوي، ستظهر فيه هذه الاختلافات حتما، نظرا لاختلاف المواقف في الحياة، وأدوات التعبير، وقبل كل شيء، اختلاف الظروف، التي يعيشها كل من الرجل والمرأة. وهذا هو محور هذه الدراسة، الذي أردت إظهاره من خلالها.

ولتحقيق هذا، بنيت الكتاب على ثلاثة فصول، ألحزت خلالها، كما اعتقد، ما أردت الوصول إليه. غير أن أهم ما حققته، على نحو ما بدأ خلاله، أن للمرأة في شعرها ملامح خاصة بها؛ فعلى المستوى الموضوعي، أبدت الشاعرة احتفاء كبيرا ببعض الموضوعات، أخلصت لها، واندمجت فيها، كشيوع الألوان بكثرة، تلوّن بها مشاعرها، بين

فرح، واستيتاس.. أما الحزن، فظهر أنه لم يأت من باب البلخ الفكري والعاطفي، أو الانغماس الرومانسي، وإنما هو شعور تحياه المرأة، ويشكل جزءاً لا يتجزأ من حياتها، تلح عليه، وتخلص له.

وكانت للشاعرة حصّة من الموضوعات انفردت بها. وقد تمت الإشارة إليها في موضوعات ثلاثة: الأمومة، والتمرد الاجتماعي (ضمن قضية المرأة)، ولوازم المرأة وخصوصياتها، من منظورها هي إليها. كما أظهرت من خلال الشواعر الثلاث، نظرة المرأة إلى ذاتها، وهي نظرة تُظهر اعتزازها بنفسها، تطرح وراءها كل ما يقلل من شأنها، وترفع من قدرها، رغم كل المثبطات الخارجية. وأشارت إلى علاقة الشاعرة ببعض من يحيطون بها، في ما يُظهر أثنية علاقات الشاعرة بالآخرين. أما علاقتها بالرجل (الحبيب)، فقد تم فصل الحديث عنها في مبحث خاص الحب، وفيه أيضاً، تم إظهار طريقة المرأة الخاصة، المختلفة عن الرجل، في الحب.

وقد تبين أيضاً أن للشاعرة اهتماماً بالغاً بالزمن، إما بشكل لها انقضاؤه من كابوس تقدم العمر، وفقدان الجمال والرونق والشباب، لتظل على ما يريد منها المجتمع من أنوثة ونضرة. وفي غير موضع من الكتاب، أوضح أن الشاعرة تهتم بمعاني الحكمة، وإن لم تُزجها صراحة، من خلال حديثها عن الزمن، والحياة والموت، والتأمل في الوجود، والصمت، والحزن..

وعلى المستوى الفني، ظهر أن الشاعرة تستعمل بعض الأساليب، التي أثبتت الدراسات السابقة أنها لا تدخل في كلام المرأة، فظهر للباحثة مثلاً، أن المرأة تستعمل الجمل الفعلية أكثر من الاسمية بشكل عام، وأنها لا تنثني عن استعمال أسلوب الأمر والنهي، وبخاصة حين تكون في حالة ثورة وتمرّد، فلا تعباً حيثُد بما يُسمح لها أن تقول، وما لا يُسمح لها قوله (من منطلق الأنوثة، المطوّقة بسلاسل المحرّمات).

ومن ناحية الصور، ملكت الشاعرة خيالاً خصباً، غير متبلد، على نحو ما وُصفت بذلك أحياناً. وقد تمت الإشارة إلى بعض صورها الفنية، لكن صورها تباعد عن التقعر والغموض، على أي حال، وكثيراً ما تقوم بالنقاط الصور المستقاة من المحسوسات البشرية، وتقوم بتشكيلها على وفق طريقتها الأنثوية الخاصة. وقد ظهر أن الشاعرة شكّلت لنفسها معجماً، ذا مفردات أنثوية خاصة، بعضها مما لا يستعمله الرجل على نطاق واسع، وإن استعملها، فبدلالات مغايرة لما هي عليه عند المرأة، وهذا يظهر في مواضع مختلفة من الدراسة، فضلاً عن المبحث المتخصص بالمعجم النسوي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين...





## المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم دملخي، الألوان نظريا وعمليا، ط 1، مطبعة أوفست الكندي، حلب، 1983.
- الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بإدارة مجلة نجبو بريزنته، ومعهد الشرق الإيطالي والمنظمة العالمية لحرية الثقافة، 1961.
- إحسان عباس، اتهامات الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار الشروق، عمان، 1992.
- أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 1996.
- إسماعيل حمادة، ظاهرة التأنيث بين اللغة العربية واللغات السامية دراسة لغوية تأصيلية، دار حنين، عمان، 1993.
- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 8، دار العلم للملايين، لبنان، 1988.
- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط 1، دار الجليل، بيروت، د. ت.
- بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، 1998.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

- الحركات النسائية: الأسس والتوجهات (ندوة دولية 1999)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهرارز، فاس، إعداد وإشراف فاطمة صديقي، وأخريات.
- خصوصية الإبداع النسوي ( أوراق عمل الإبداع النسائي الأول 1997)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2001.
- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الفناشي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر، عمان، 1996.
- رجا سمرين، شعر المرأة العربية المعاصر (1945-1970)، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، 1990.
- روز غريب، سمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- سارة جامبل (محرير)، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم أدبي)، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- سعاد الصباح، خلفني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1997.
- سعاد الصباح، فتايت امرأة، ط1، منشورات أسفار (متدى الأدباء الشباب)، بغداد، 1986.
- سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ط1، دار صادر، بيروت، 1994.
- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف: قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- صوفيا فوكا ورييكا رايت، أقدم لك ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

- ظبية خميس، صنم المرأة الشعري: البحث عن الحرية ويقظة الأنتى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997.
- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، الشاعرة العربية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1965.
- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، ج 3، تحقيق محمد عبد الحالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت.
- عبد الفتاح الحموز، ظاهرة التغليب في العربية: ظاهرة لغوية اجتماعية، ط1، (جامعة مؤتة)، 1993.
- عبد الله الغلامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- عبد الله الغلامي، المرأة واللغة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، أشعار النساء، تحقيق سامي مكّي وهلال ناجي، دار الرسالة، بغداد، 1976.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، المحاسن والأضداد، ط1، مطبعة الفتوح الأدبية، مصر، 1332هـ.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981.
- عصام كامل، إبداع المرأة العربية: رؤية مسيولوجية، دار فرحة للنشر، مصر، 2005.
- عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ط5، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.
- عيسى برهومة، اللغة والجنس: حريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002.

- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، 1990.
- أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الخراساني، بلاغات النساء، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.
- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر، بيروت، د.ت.
- أبو محمد عبد الله بن علي الصيمري، تحقيق فتحي أحمد علي الدين، ط1، دار الفكر، دمشق، 1982.
- أبو محمد عبد الله بن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ط1، تحقيق محمد عبي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1989.
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، 1997.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له خالد فهمي، ط1، المجلد 1، مكتبة الخالجي، القاهرة، 1998.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.
- نازك الأعرجي، صوت الأنتى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، 1997.
- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ط2، المجلد 2، دار العودة، بيروت، 1979.
- نازك الملائكة، للصلاة والثورة، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.
- نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ط1، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977.

- نايف خرماء، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط2، دار المعرفة، الكويت، 1979.
- نبيلة الخطيب، صبا الباذان، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 1996.
- نبيلة الخطيب، صلاة النار، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 2007.
- نبيلة الخطيب، عقد الروح، ط1، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، 2007.
- نبيلة الخطيب، ومضى الخاطر، ط1، دار الأعلام، عمان، 2004.
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، 2008.

#### المجلات والدوريات :

- آفاق عربية، العددان: 2، و6.
- جرش للبحوث والدراسات، العدد2، المجلد 2، حزيران، 1998.
- فصول، العدد 75، شتاء-ربيع 2009.
- المعرفة، العددان 283، 284، سوريا، 1985.

#### الرسائل العلمية :

- غدير الشمايلة، خطاب المرأة في القرآن الكريم دراسة بلاغية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، 2007.
- ماجد قاروط، تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، 2005.

- محمود فهمي طاهر عامر، حيدر محمود: حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1987.
- مريم دراغمة، ألفاظ الألوان في اللغة: دراسة دلالية في علم اللغة الاجتماعي والنفسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1999.

#### المراجع الأجنبية:

- Otto Jespersen, Language, Its Nature, Development, and Origin, 12<sup>th</sup> impression, George Allen and Unwin LTD, London, 1964.



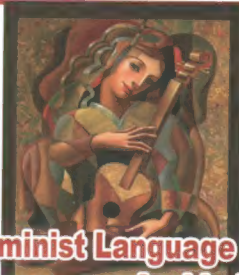












## Feminist Language in Contemporary Arabic Poetry

### لغة الشعر النسوي العربي المعاصر

"بما أنني امرأة. فليس لي بلد. وبما أنني امرأة. فأنا لا أريد أن يكون لي بلد. وبما أنني امرأة. فبلدي هو العالم أجمع"

فرجينيا وولف.

"أما أعمالي الإبداعية. فتحمل بصمتي كامرأة.. وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا... وما يصدق علي. يصدق على كل امرأة عربية مبدعة".

لطيفة الزيات.

Bibliotheca Alexandrina



1157934



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع  
القاهرة - القاهرة الجديدة - مصر



مالم الكتب الجديد  
Modern Book's World  
للنشر والتوزيع

القرن - إربد - شارع الجامعة  
تلفون: ٢٧٢٧٢٧٢٧  
فكس: ٢٧٢٦٩٩٠٩

الرمز البريدي: (٢١١١٠) صندوق البريد: (٣١٦٩)

Email: almarkotob@yahoo.com  
www.almarkotob.com